



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

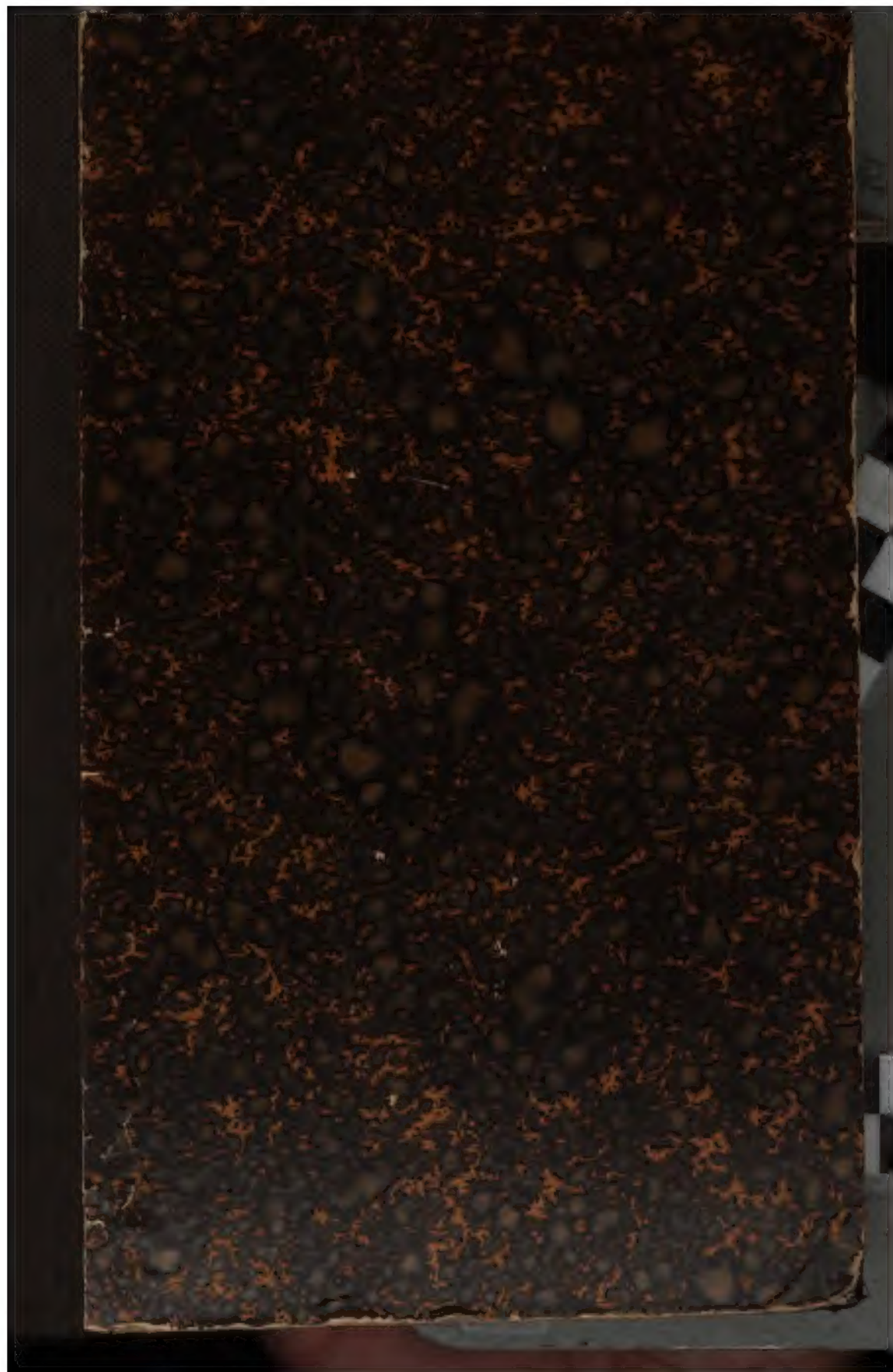
Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.







6 10
5 12



—









DRAMATISCHE ORCHESTIK DER HELLENEN

VON

CHRISTIAN KIRCHHOFF,
WEILAND PROFESSOR AM GYMNASIUM IN ALTONA.

MIT ZWEI TAFELN.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1898.

***LIBRARY OF THE
LELAND STANFORD JR. UNIVERSITY.***

a.36441

Vorwort.

Im Auftrage der Familie des 1894 verstorbenen Verfassers, meines Vaters, habe ich die Herausgabe dieses Werkes veranlaßt, welches von ihm im Manuskript hinterlassen wurde. Es war diese Arbeit mehrere Jahrzehnte hindurch von ihm mit echt deutscher Gründlichkeit immer wieder und wieder geföhlt, bis Alter und Krankheit ihm die Feder aus der Hand nahmen. Oft sprach er begeistert von ihrer Bedeutung, sachverständige Freunde bestätigten sie. Unter diesen drängte nach dem Heimgange meines Vaters namentlich der mittlerweile auch verstorbene Professor Herbst in Hamburg zur Herausgabe „dieser für die Wissenschaft hoch bedeutsamen Untersuchung“. Durch seine Vermittlung gelang es die Hölfe eines mit den einschlägigen Fragen aufs engste vertrauten Fachkollegen zu gewinnen, der in uneigennützigster Weise aber nur die Angabe ertauht hat, „daß ich dem Verstorbenen freundlich gesinnter Mitforscher einen gewissen Teil des Werkes druckfertig gemacht habe“. Ich darf daher hier nur einfach für seine Mülfe danken, die unendlich viel größer war, als jene bescheidenen Worte ahnen lassen. Die Korrektur wurde sehr sorgfältig und mit vollem Verständnis im Teubnerschen Verlage besorgt und außerdem mit gleicher Sorgfalt von Herrn Moriz Keller, jetzt Kooperator in Griesstatt am Inn, zu Ende geführt; diesem Herrn sowie dem Herrn Korrektor des Verlages sage ich deshalb aufrichtigen Dank auch an dieser Stelle.

Eine große Zahl von Tabellen, darunter Zeichnungen der Σκηνή und Ορχήστρα, fand sich beim Manuskript; der ungenannte Mitforscher konnte nicht feststellen, welche zur Auswahl für den Druck bestimmt waren, er unterzog sich deshalb der Mühe eine zu zeichnen, welche den Plan des Theaters nach der Vorstellung des Verfassers mit den Maßen und der Nummerierung der Felder enthält. Er glaubt — gewiß mit Recht —, daß jeder aufmerksame Leser mit der Hölfe dieses Planes aus der ganz ins Einzelne gehenden Analyse den Spezialplan selbst konstruieren kann. Beim Druck dieser Tafel sind die untersten neun Gänsefüßchen versehentlich stehen gelassen. Manche Stellen (s. 387, 468—510) machen es wahrscheinlich, daß ein Situationsplan des Theaters von Epidauros gegeben werden sollte; leider wurde derselbe nicht im Nachlaß gefunden, deshalb ist eine teilweise Kopie des epidaurischen Planes nach Tafel A', Fig. 3 der *Ἱστορία τῆς ἐν Ἐπίδαυρῳ Ἀρχαολ. Ἐξαγωγῆς* für 1883 (ed. 1884) dem Werke beigegeben. Ein kleines Modell der Orchestra, zusammengesetzt aus Holzstaben, auf dem

mit Griffen versehene Holzklötze als Choreuten hin- und herbewegt wurden, diente meinem Vater zur Veranschaulichung seiner Untersuchungen; doch konnte dasselbe nicht für die Herausgabe der Tafeln benutzt werden. Modell, Tafeln und Manuskript, sowie ein Teil der Bibliothek meines Vaters werden mit freundlicher Einwilligung des Herrn Direktor Dr. Arnoldt in der Bibliothek des Altonaer Gymnasiums aufbewahrt, wo sie also zur etwaigen Einsicht für spätere Forscher bereit liegen.

Die früheren philologischen Arbeiten des Verstorbenen sind am Schluß eines Nekrologes zusammengestellt, welchen Herr Dr. Schlee, Direktor des Realgymnasiums in Altona, im Biographischen Jahrbuch*) veröffentlicht hat. Aus demselben bringe ich hier einen Abschnitt den Inhalt des Werkes betreffend wieder, über das mein Vater sich wiederholt Herrn Direktor Schlee gegenüber ausgesprochen hat. Er lautet: „In der Wissenschaft hatte er die Rhythmik der Chöre der griechischen Tragödie zu seiner besonderen Aufgabe gemacht und sich zu einer eigentümlichen, von der herrschenden Theorie durchaus abweichenden Auffassung durchgearbeitet. Durch diese glaubte er die Vereinigung der drei rhythmischen Elemente, des Metrums, des Tanzes und der Musik, namentlich der beiden ersteren in exakter Weise wiederhergestellt zu haben. Aus dem Metrum und dem Aufbau der Chorgesänge konstruierte er die Bewegungen und Stellungen der Choreuten nach Schrittlänge und Richtung. Da es ihm auf diese Weise gelungen war, ohne die künstlichen Modifikationen des Verhältnisses von Länge und Kürze nur nach den Angaben der alten Metriker, ohne Konjekturen des Textes und in voller Übereinstimmung mit den auf seine Veranlassung von Koldewey genau festgestellten Maßen des Dionysustheaters die Tanzfiguren zu harmonischem Ablauf und auch bei Ungleichheit der Strophe und Antistrophe zu einer fertigen Schlußstellung zu bringen, war er von der Richtigkeit seiner Hypothese vollständig überzeugt. Die Grundgedanken hatte er in einigen kleineren Aufsätzen bereits veröffentlicht: ein umfangreiches gelehrtes Hauptwerk sollte aber die ganze Theorie entwickeln und nach allen Seiten begründen und zugleich an den Chören des Hippolyt die Ausführung des Tanzes auf einer Reihe von Tafeln zur Darstellung bringen.“

Als Beweis, daß nach des Verfassers Ansicht dabei an die Stelle des musikalischen Rhythmus in der Komposition der griechischen Chorgesänge im wesentlichen der orchestrische Rhythmus trete, füge ich hinzu, daß das Heft des Manuskripts, welches die Grundzüge der Theorie enthielt, von ihm auch mit den Worten „Der orchestrische Rhythmus der Griechen“ bezeichnet war. Nach dem maßgebenden Vorschlage des ungenannten Mitforschers wurde aber der den Gesamtinhalt treffender bezeichnende Titel „Dramatische Orchestik der Hellenen“ gewählt.

Somit ist der Text des Manuskripts so gut wie unverändert wiedergegeben, auch kleine Härten des Stils sind stehen gelassen, damit der

*) Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft, begründet von Bursian, herausgegeben von Prof. Dr. Iwan von Müller. Berlin, Calvary & Co. Jahrgang 1896, Seite 45–48.

Leser die Arbeit des Verfassers immer möglichst tren vor sich habe; bei Stellen, deren Verständnis zweifelhaft blieb, wird der Leser daher immer noch selbst entscheiden müssen.

Möge denn nun dies große Lebenswerk meines verstorbenen Vaters zur Förderung der Wissenschaft in seinem Sinne beitragen: denn in der Vereinigung großer idealer Gesichtspunkte mit sorgfältigster und nüchterner Forschung im Einzelnen sah er in Beruf und Wissenschaft seine höchste Aufgabe.

Neustadt in Holstein, im Oktober 1898.

Theodor Kirchhoff, Dr. med.

Inhalt.

Einleitung.

	Seite
A. Die Theorie	1
B. Übersicht über die Orchestik in Euripides' Hippolytos	9

Teil I.

Euripides' Hippolytos.

1. Der Jägerchor	36
2. Das erste Stasimon	55
3. Die Anapäste des Chors nach dem ersten Stasimon	75
4. Der erste Kommos. (Die Strophe.)	80
5. Bewegungen auf dem Logeion	98
6. Das zweite Stasimon	99
7. Der erste Kommos. (Der mittlere Teil)	122
8. Der erste Kommos. (Die Antistrophe.)	134
9. Das dritte Stasimon	141
10. Der zweite Kommos	179
11. Das vierte Stasimon	197
12. Das fünfte Stasimon	212
13. Artemis und Theseus	221
14. Die Anapäste vor dem Klagetanz	228
15. Der Klagetanz Hippolyts	229
16. Die Schlufs-Anapäste	236

Teil II.

Grundzüge der Theorie.

Darstellung derselben	238
1. Anhang zu Teil II. (Zur Erklärung des über die <i>τελευταία ἀδιαφορος</i> bei Aristides Quintil. p. 47 M. Gesagten.)	379
2. Anhang zu Teil II. (<i>Mixtol.</i>)	384

Teil III.

Spielplatzfragen.

A. Der Anführungsplatz	387
Anhang zu III A.	443
B. Vitruv und Epidaurus	447

Einleitung.

A. Die Theorie.

Allgemeines. Das Ziel der Arbeit und des Werks, das ich vorhabe, ist, eine griechische Tragödie, den Hippolyt des Euripides (Wilamowitz 'Herkles' S. 107), als Einheit in der Form durch eine orchestrische Hypothese nachzuweisen und herzustellen, und daran eine Theorie der griechischen Orchestik, soweit sie hieraus sich herleiten läßt, anzuschließen, sowie dadurch und dafür den griechischen Theaterbau am Theater zu Epilaurus mit besonderer Beziehung auf Vitruvs Angaben zu erklären. Ich beschränke mich dabei auf die *μῆτις*.

Eine Hypothese muß auf sicheren Grundlagen fußen. Ich bedarf daher vor allem eines sicheren Textes. Der Text des Hippolyt nun ist im ganzen sehr gut überliefert. Meine Konjekturen darin beschränken sich auf einige Fälle, wo A, E, O des Euripides von den libri lang oder kurz angefaßt sind, während ich sie kurz oder lang auffasse (denn durch die libri ist nicht ihre Auffassung als richtige, sondern nur die daraus zu ersiehende Schreibung des Euripides beglaubigt), und auf einen Fall, wo ich ein Wort, *οἰζὺς*, das in die Strophe geraten war, der Antistrophe wiedergebe, 1129 und 1140. Sonst halte ich mich oft an die libri, wo man konjiziert, z. B. behalte ich 139 *πύθου* bei, wodurch eine gerade Stoichosaufstellung entsteht, während bei der Konjektur *πύθου* der bezügliche Choreut um 1 Schritt hinter der Reihe seiner Mitchoireuten zurückbleibt, und 585 *ΙΑΧΑΝ*, welches ich nicht als *ἰαχάρ*, sondern als *ιαχάρ*, *ι.χ.*, auffasse, so daß ich nicht *ἰαχάρ* im Dochmius zu konjizieren brauche*). Sodann muß ich auch alles, was über Metrik und Rhythmik und sonst auf die Kunstform der Tragödie sicher ermittelt ist, anerkennen und benutzen. Ich habe dies nach Vermögen ausnahmslos gethan. Aus den Quellen habe ich mitunter abweichende, auch neue Ansichten zu begründen mich bemüht.

Eine Hypothese bedarf sodann einer klaren und bestimmten Idee, die in die zerstreute und ungeordnete Menge von Beobachtungen klare Ordnung und Einheit bringt und über den Stil und das Verfahren des Poeten und seiner Zeit Aufschluß giebt.

* Ich zitiere nach der Ausgabe von A. Kirchhoff, 1867.

Meine Idee ist diese. Die Einheit sämtlicher $\mu\eta\tau\rho$ besteht in einem alle umfassenden System von orchestischen Bewegungen der Schritte, die sich in vollständig berechneten numeris zusammenschließen und ohne genaue Nachrechnung bei der Aufführung dem Auge völlig klar und anschaulich waren. Die Schrittweiten entsprechen in dem Verhältnis von 1:2 den Silbenlängen; und so läßt sich die Orchesis aus dem Metrum erschließen.

Man unterscheidet die Künste des Raums von denen der Zeit (Lessing), die apotelesischen von den praktischen, musischen (Aristoteles) und lehrt, daß die Kunstwerke der ersteren Art in einem Augenblick gleichzeitig, die der letzteren Art in einem Zeitverlauf als Ganzes da sind. Dies ist cum grano salis zu verstehen.

Von aufgeführten, gelesenen Werken der Poesie, der Musik ist immer nur ein Teil vorhanden, nämlich dasjenige davon, was in der augenblicklichen Gegenwart aus den Zeichen ins Leben aufer oder in mir gerufen wird. Als Kunstwerk fassen wir die Teile erst, wenn wir sie im erinnernden Geist zum Ganzen zusammenfassen, den Zeitverlauf überschauen, entweder nachdem wir alle Teile nach einander aufgefaßt haben, am Schluß, das ganze Kunstwerk, oder auch, wenn wir schon Teile gehört haben, den Teil, der augenblicklich ins Leben tritt, mit jenen als erinnerten zusammen, wenn wir alles schon einmal gehört haben, das augenblickliche Wirkliche mit dem erinnerten Früheren und Folgenden zusammen. Ein solches Kunstwerk entsteht allmählich. Das Endergebnis ist das Ganze im erinnernden Geiste, wo allein das Kunstwerk als Ganzes vorhanden ist, ausgeführt mehr oder weniger nach der Fähigkeit des Auffassenden, während objektiv von ihm stets nur Teile vorhanden sind. Dies gesamte Kunstwerk können wir dann abermals in seinen Teilen, indem wir sie auch aus den Zeichen immer wieder frisch in uns erneuern, hin und her betrachten, was abermals Zeit erfordert; das Ergebnis aber davon, die Erkenntnis, Anschauung ist dann wieder ein gleichzeitiges Ganzes. Das Erinnernte ist ein Zeitverlauf, das Erinnernde aber ein Gleichzeitiges, den ganzen Verlauf Vereinigendes. Wir können in der Erinnerung das Aufgeführte, Teil nach Teil, in demselben Tempo, derselben Zeit wiederholen; aber dann haben wir in dem Bilde, wie vorher in der Wirklichkeit, immer zur Zeit nur einen Teil, wenn wir damit nicht in überschauender Vergegenwärtigung die übrigen Teile zum Ganzen vereinigen, so daß wir in unserem Bewußtsein den jedesmal erneuerten Teil immer als solchen Teil künstlerisch haben.

Diese Kunstwerke der Zeit sind Kunstwerke des Gehörs. Die Wellenbewegungen der Luft, wodurch sie sinnlich entstehen, sich kundgeben, bleiben außerhalb der künstlerischen Empfindung.

Die Werke der apotelesischen Künste sind Kunstwerke fürs Auge, ruhende Raumgebilde, Farben und Formen. Auch sie entstehen für uns allmählich durch die Lichtwellen, deren Eindruck wir nach einander empfangen. Aber auch dies bleibt außerhalb der künstlerischen Empfindung. Wie jene Kunstwerke der Zeit sich mit der Weltgeschichte vergleichen lassen, so diese Kunstwerke des Raums mit dem sichtbaren Teil des Weltalls. Dieses

Weltbild ist ein Halbkugelausschnitt, worin Erde, Sonne und Mond, Sterne gleichzeitig vor unserm Auge stehen, wenn auch von ihnen die Lichtstrahlen zu uns her in sehr verschiedenen Zeiten ausgingen. Diejenigen, die gleichzeitig bei uns anlangen, bilden nach ihren vollendeten kürzeren und längeren Wegen ein gleichzeitiges Weltbild im Umfang der Hemisphäre. Dies steht dann sinnfällig vor uns da. Das ist analog bei den Werken der Malerei, der Bildhauerei und Baukunst. Allein es ist ein Unterschied. Bei einem Gemälde verlangen wir, daß es überschaulich bleibt. Es darf die Grenze der Überschaulichkeit nicht überschreiten, sonst verliert es für uns den Charakter des Kunstwerks. Anders bei der Bildhauerei und Baukunst. Wie wir von dem Weltganzen nur dasjenige auf einmal fassen, was vor unserm Auge liegt, so von dem Bildhauerwerk immer nur die Seite, die vor uns steht. Als ganzes Kunstwerk fassen wir es nur, wenn wir es von allen Seiten betrachten, wobei dann eine Seite die Hauptseite bildet. Relief und Gravirung ist immer etwas Halbes. Und bei der Baukunst gar sieht man nicht bloß die Außenseite eines Gebäudes nicht ganz, sondern noch weniger zugleich die Innenseite. Als Ganzes, Kunstwerk wird es nur im Geiste erfüllt, innerlich geschaut, wenn wir auch denken, es sei objektiv vorhanden. Bei Kunstwerken des Ohrs denken wir letzteres aber nicht.

Es giebt aber nun noch eine Kunst, worin Raum und Zeit vereinigt sind; dies ist die Orchestik. In der Orchestik bewegen sich lebendige Körper. Sie ist die Kunst ausdrucksvoller, symmetrischer Bewegung von Menschen, und zwar wird sie durchs Auge aufgefaßt. Die Bewegungen sind theils die der Füße, theils die der andern Glieder.

Alle drei Künste, die des Tones und Worts und die der Körperbewegung, sind rhythmische Künste. Der Rhythmus besteht in einer geordneten Zeittheilung durch Bewegung. Die Bewegung ist eine Bewegung der Luft oder eine Bewegung des Körpers, eine hörbare oder eine sichtbare. Etwas bewegt sich oder ruht. Bei der Zeittheilung findet beides abwechselnd statt, und zwar die Ruhe in längeren erkennbaren, d. h. meßbaren, die Bewegung in nicht erkennbaren, d. h. nicht meßbaren Zeiten. Dem erstern können mit einem kleinsten Teil als ihrem Maße verglichen werden, letztere nicht: *ῥεῖον γινώσκον* und *ἄνωστον*. In den Zeiten der Ruhe findet *μονή* statt, ein Bleiben in dem durch die Bewegung, *κίνησις*, den Übergang aus einer *μονή* in die andere, erreichten, bewirkten Zustand. Aus den Zeiten der *ῥεῖον* besteht der Rhythmus als aus Teilen, *ὡς ἐκ μερῶν*. Auch aus denen der *κίνησις* besteht er, aber nicht als aus Teilen. Das ist freilich nicht ganz streng gesprochen; denn auch aus ihnen besteht er, und auch sie sind Teile von ihm. Allein sie sind nicht meßbar, und da das Wesen der Kunst ein maßvolles Zusammenbestehen von Teilen erfordert, so können insofern nur die *μοναί*, die Zeiten der meßbaren Teile, den Rhythmus als Kunstwerk bilden. Nur sie also sind insofern seine Teile, *κατασκευαστικά* Teile.

Nun aber ist ein wesentlicher Unterschied. Bei Ton und Wort bemerkt das Ohr die Bewegungen, die Übergänge nicht (was ein Ton, daß er durch Luftbewegungen im Geist bewirkt, ist, kommt nicht zur Frage); bei

der Körperbewegung jedoch bemerkt sie das Auge, sowohl die der Füße als die des übrigen Körpers.

Die Zeiten der *ἰσμία* sieht das Auge so gut, wie das Ohr sie hört, und der Geist misst sie. Diese Zeiten kann er aber in Erinnerung nicht lange genug festhalten, um größere, als kurze Kunstwerke, als kleine Gedichte und Kompositionen zusammenzufassen, die Teile mit einander zu vergleichen, zum symmetrischen Kunstwerk in sich zu verbinden. Wie viel und oft der Schall so und so lange dauert, der Körper so und so lange ruht, das wird zu leicht vergessen, wenn es über ein gewisses Maß hinausgeht.

Anders verhalten sich aber die drei Künste bei dem, was in den unmeßbaren Zeiten des Übergangs geschieht. Hier bemerkt das Ohr nichts; das Auge bemerkt etwas. Dies Bemerkte aber ist wieder von zweierlei Art. Die Ortsbewegung ist mannigfaltig und bezieht sich auf den eigenen Körper und einzelne nahe andere Körper; dann bleibt sie mehr und weniger vereinzelt und läßt sich nicht zum Kunstwerk vereinen; so bei allen Bewegungen der Arme und Hände, des Hauptes, des Rumpfes. Oder sie geschieht mit Beziehung auf einen größeren, bleibenden Raum, indem mehr und weniger sowohl dieser als die Bewegung einfacher Art sind; so bei den Bewegungen der Füße. Durch letztere Bewegung werden bestimmte, meßbare Teile des Bodens durchschritten, durchmessen.

Diese Teile lassen sich symmetrisch zusammenfassen. Und ebenso die Schritte, die gemacht werden, zu Wegen verbinden. Auch in diesen Schritten kann Ausdruck liegen. Doch gehört das Ausdrucksvolle mehr den Gebärden, den Bewegungen des übrigen Leibes an, das Symmetrische dagegen den Schritten.

Man hat die Symmetrie des unrhythmischen Flusses bisher in den *ἰσμία*, *πορεία* gesucht, jedoch nicht zu einem kunstvollen Ganzen gelangen können, weil sie da nicht liegt, in Tönen, Silben, Haltungen. Man muß sie in den erkennbaren, meßbaren Bewegungen, in den Schritten suchen; denn andere solche Bewegungen giebt es nicht. Man that das Fenster links auf, wo das Kunstwerk nicht liegt; man muß es gegenüber aufmachen, um es zu sehen.

Die Verschiedenheit der Schrittgrößen, die man in schicklichem Maßverhältnis ausführen kann, ist gering. Über eine gewisse Weite kann man nicht hinausgehen, ohne daß es sparrig, schwer, anstrengend wird. Von der ungefähren Größe eines weiten Schrittes, der noch nicht auffallend weit ist, kann man nur die Hälfte passend als Maß darunter nehmen. Und so beschränkt sich der *λόγος*, das Verhältnis der Schritte, auf das von einfachen und doppelten, die ich enge und weite nennen will. Das Maß des einfachen, engen Schrittes war 1 olympische *στάδιον* = 0,2403375 m nach Lepsius 'Langenmaße der Alten'. Ich habe dies durch eine Vergleichung des Hippolyt mit dem Theater zu Epidauros gefunden.

Die Orchestis konnte für sich allein stattfinden; von solcher *ὁρχή* sind uns jedoch keine Diagramme oder Beschreibungen erhalten, und sie ist uns also ein für allemal verloren.

Sie konnte sich auch mit den Künsten des Ohres verbinden. Von einer Verbindung mit der Musik ist uns aber ebenso wenig etwas erhalten, weder ein Diagramm oder eine Beschreibung einer Orchestis, noch Noten einer damit verbundenen musikalischen Komposition.

Dagegen sind uns viele Texte von poetischen Kompositionen erhalten, die mit Musik und Orchestis verbunden waren. Hier ist nun die Überlieferung der Musik und Orchestis auch verloren. Die Musik wiederherzustellen fehlt der Anhalt, soweit sie Ton ist; das Rhythmische in ihr hat man sich bemüht im Anschluß an die Texte wiederherzustellen. Mit dieser Aufgabe beschäftige ich mich nicht. Nur gelegentlich werde ich einiges dahin Einschlagende vorbringen. Ebenso wenig gehe ich auf die Bewegungen des Leibes ein, soweit sie vereinzelte, kein System bildende sind. Manches über die Art der schauspielerischen Darstellung in dieser Hinsicht, was in Beziehung auf die Kunst der *ὀρχήσις*, von der Einheit abgesehen, wichtiger als die Schritte war, uns aber verloren gegangen ist, läßt sich in Anschluß an das Buch von Sittl 'Die Gebärden der Griechen und Römer' zur Veranschaulichung einer antiken Aufführung thun.

Ganz anders dagegen verhält es sich mit der Schrittbewegung. Auch diese hatte etwas Ausdrucksvolles. Hauptsächlich aber liegt in ihr die formelle, sinnliche Einheit einer Tragödie, die in der symmetrischen Verbindung eines umfassenden Systems von Wegen zum Ganzen besteht, von Wegen, die *ἐν μέσῳ*, im Maß der *μέτρῳ* sich halten, so daß die *ἐμπύκνωσις* kataxochen die tragische ist.

Dies läßt sich hypothetisch wiederherstellen, weil die *metrical*, *ῥυθμίαι* der metrisch überlieferten Texte mit denen der Orchestis übereinstimmen, indem sie Arten eines gemeinsamen Rhythmus sind und indem mit den metrischen Zeiten die orchestrischen Schritte im Maßverhältnis übereinstimmen. Dabei bleibt außer Anschlag, was etwa in der gegebenen allgemeinen Grundlage durch Dehnung und Kürzung des musikalischen Tons von Silben geändert ward; das Verhältnis von 1 und 2 geht durch. Jene etwaigen Änderungen untersuche ich nicht, ich fasse vielmehr jede Silbe als 1- oder 2-zeitig, wie sie in der Metrik gilt. Das ist wie bei uns. Dehnt man Silben in der musikalischen Komposition, so gelten sie darum doch nicht im Gedicht als 3, 4, 5 u. s. w. mal so lang als überhaupt die Silben; diese sind im Deutschen mehr und weniger gleich lang und stehen nicht im dylasischen Verhältnis von lang und kurz. Unsere Jamben u. s. w. sind keine griechischen Jamben mit der Quantität 1:2.

Die Gesetze der Prosodie und Metrik mit Beziehung auf die überlieferten Texte betrachte ich vollständig. Nur eine Ausnahme mache ich, wodurch ich noch mehr gebunden bin, ohne die jedoch die fragliche Symmetrie des Ganzen nicht besteht. Innerhalb eines einzelnen Systems, eines *Metos*, nämlich haben die Positionsgesetze auch am Ende jedes Kolons Gültigkeit, indem jede solche *τελευτά* ihnen entsprechend *ἀδιάφορος*, lang oder kurz ist. Brüche ich mich nicht so, so bleiben manche Silben am Ende von Kolon mit kurzem Vokal kurz, die ich lang fasse. Nur jedoch, wenn ich letzteres

thue, ausnahmslos thue, entsteht die nötige Symmetrie. Ein Beispiel von Kürze einer ποὺς am Schluss eines Metrums vor vokalischem Anfang des folgenden kommt nicht vor. Metra mit dem Schluss $\sim \sim$ finden sich im Hippolyt nicht.

Teile, Begriffe u. s. w. Den metrischen πόδες also entsprechen die orchestischen. Es möchte aber die allgemeine metrische Einteilung der Silben in kurze und lange, 1- und 2-zeitige aus der Verbindung der sprachlichen mit der orchestischen Metrik stammen und von dieser auf jene übergegangen sein. Vgl. Diomed. rec. Keil p. 477, 7 ff. über den Jambus und 20 ff. über den Trochäus. ᾠδές sind ursprünglich Schritte. Ihr Maß ward erst mit der Zeit bestimmt auf 2 und 1 Spithame als bequeme, passende Größe festgesetzt für die Tragödie. Etwas anders mag man die ποὺς genommen haben, wo die δυνάς ihr näher lag, nämlich im Kyklischen, wo das aegäische Verhältnis für die ποὺς nicht die Hälfte von 2, sondern eine Größe zwischen 1 und 2 in der Mitte, nicht gerade 1 $\frac{1}{2}$, erfordert. War der kleinere Schritt über 1 $\frac{1}{2}$, vom größeren, so lag es nahe, umgekehrt den größeren als die ποὺς, die Einheit zu betrachten, zu dem sich der kleinere alogisch verhielt, und jenen größeren Schritt mit der Größe ποὺς zu verbinden und dies Wort als Schritt wie als Fuß aufzufassen. Schritt man aber gerade aus, wie im Drama, so drängte sich ein rationales Verhältnis auf, und man nahm dann den kleineren Schritt als Einheit und bestimmte ihn in seiner Weite auf die passende Größe einer σπιθαμῆς, da die Hälfte eines Fußes zu klein gewesen wäre. Der olympische ποὺς, Fuß, war 0,32015 m, wovon die σπιθαμῆς $\frac{1}{2}$ war, 0,2103375 m: Lepsius 'Längenmaße der Alten' S. 71. 72. Nur mit diesem Maß habe ich es beim Hippolyt zu thun.

Bei den Schritten und Wegen handelt es sich um die Größe und die Richtung.

Die Richtung geht geradeaus und seitwärts, beides vor und zurück, meistens vor, seltener zurück. Die Seitenrichtung kann für sich allein nicht vorkommen, da sie in der Abweichung von der geraden, von ihr vorausgesetzten, besteht.

Die πόδες sind gerade und schräge. In jenen ist nur gerade Richtung, in diesen ist gerade und Seitenrichtung verbunden. Diese Unterscheidung ist auf die κίνησις gegründet.

Ein ποὺς hat aber auch Dauer, ποὺς, und Weite. Nach diesen unterscheiden sich die πόδες in der Größe, sowohl der κίνησις als der ἡσυχία.

Die Richtung ergibt nur einen räumlichen, die Größe einen räumlichen und zeitlichen Unterschied. Die Dauer der κίνησις wird nicht gemessen; die der Weite und ποὺς wird gemessen, und zwar entspricht die Weite im Verhältnis von 1 und 2, Enge und katexochen Weite, der Kürze und katexochen Länge der Zeit im Verhältnis von 1 und 2, mag es sich um einen geraden oder seitlichen Schritt handeln.

Die Weite in der κίνησις und der ποὺς sind sich gleich, indem die Füße seit von einander stehen bleiben, als das vorhergehende Schreiten weit war.

Der Weite entspricht in den Worten die Länge, und sie können wir daher aus den Texten erschließen. Der Richtung dagegen entspricht nichts in den Worten, und es ist nicht anzunehmen, daß Höhe und Tiefe des Tons irgendwie mit dem seitlichen Rechts und Links zusammenhängen.

Die Stärke und Schwäche aber gehört zum orchestrischen wie zum sprachlichen $\rho\acute{o\varsigma$. Dem stärkeren ictus einer Silbe entspricht ein stärkerer des Tritts, des Aufsetzens eines Fußes. Ein $\rho\acute{o\varsigma$ ist die Einheit eines stärkeren und schwächeren gemessenen Teils in Schall und Tritt, mögen diese allein oder verbunden stattfinden. Die Teile können einfach sein oder aus einfachen Teilen bestehende Ganze, gewesene $\rho\acute{o\delta\epsilon\varsigma$, analog unsern gewesenen Takten, und so haben wir einfache und zusammengesetzte $\rho\acute{o\delta\epsilon\varsigma$. Diese können nur so groß werden, als die $\alpha\lambda\theta\eta\eta\alpha\iota\varsigma$ noch die Einheit von stark und schwach als Einheit empfinden kann. Andererseits muß im orchestrischen $\rho\acute{o\varsigma$ ein mindestens 1-maliger Wechsel des rechten und linken Fußes stattfinden. Jeder $\rho\acute{o\varsigma$ beginnt mit dem rechten Fuß. Man bezeichnet die Teile durch $\acute{\epsilon}\rho\alpha\iota\varsigma$ und $\theta\acute{\epsilon}\rho\alpha\iota\varsigma$, Aufheben und Niederbewegen eines Gliedes mit oder ohne Taktwerkzeug.

Gerade Füße sind isoch, diplaisisch, hemiolisch; isoch und diplaisisch sowohl einfach als zusammengesetzt, hemiolisch nur einfach, d. h. aus 1 πους und 1 χείρ, der kein πους ist, bestehend. Schräge Füße sind psonisch und dochmisch, beides nur zusammengesetzt, aus einem geraden und geraden, einem geraden und schrägen, zwei geraden und einem schrägen. Jedem ich Hago und Weite wie Kürze und Länge, jenes mit diesem zusammenfassend, durch \cup und $_$ bezeichne, sind es folgende im einzelnen:

Einfach.

Gerades:

istisch 00|1-000|00-|00
 diplosisch 0-0|000|1-0-
 hamisch 0-0-0-|000,
 wenn von den je 2 - keins aus 00
 zusammengezogen und das Ganze
 je 1 πούς und 1 γρόνος ist.

Zusammengesetzt.

Gerade:

wiederholt, nach der *αἰγιόχοιο*,
wobei *oo* nicht *οὐραγός*, also kein
οοοο oder *οοοοο* vorkommt;
antithetisch, jonisch *οο--*, *--οο*,
bakchiisch *οοοο*, *οοοοο*

Schräge:

päonisch, hemiolisch 2000, 2000, 2000, 2000;
epitritisch 2000, 2000, 2000, 2000
dochmisch 8-zeitig 2000, 2000, 2000, 2000
12-zeitig 2000, 2000, 2000, 2000

Paonisch als genus umfasst die species päonisch und epitritisch und dochmisch als genus die species dochmisch und dochmiakisch.

Die Vereinigung mehrerer einfacher *lódes* zum zusammengesetzten geschieht dadurch, daß 1 Thesis einen schwächeren, 1 Thesis einen stärkeren Teil beherrscht, und die des stärkeren wieder die des schwächeren Theils und so das Ganze beherrscht. Die Silbe und das Stehen des stärkeren Theils werden

zugleich verlängert, und zwar in Analogie mit der räumlichen Erweiterung des dazu gehörigen Schritts; ebenso umgekehrt Zeit und Weite des schwächeren Teils verkürzt, verengert. Ich bezeichne die größere Stärke durch Punkte, die größere Länge und Weite durch die untergesetzten Buchstaben μ und ε , die das $\pi\alpha\kappa\alpha\lambda\lambda\acute{\alpha}\nu\alpha\iota \dot{\iota}\nu\acute{\iota} \tau\acute{o} \mu\acute{\alpha}\zeta\omicron\nu, \dot{\iota}\lambda\alpha\tau\tau\omicron\nu$ bezeichnen sollen; z. B. μ, ε . So in $\sim, \sim \mu, \mu \sim, \sim, \sim \varepsilon \mu \sim, \varepsilon \sim \sim \mu$. Zu $\sim, \varepsilon \sim \mu$ im Trimeter vgl. Terent. Maur. 2188—2190.

Die $\pi\alpha\kappa\alpha\lambda\lambda\acute{\alpha}\gamma\eta$ hat aber eine viel weiter gehende, im höchsten Grade wichtige Anwendung für die Symmetrie der Chöre.

Es werden die Wege durch Zusätze und Auslassungen vorn, in der Mitte, hinten verlängert und verkürzt. Ebenso die analogen sprachlichen und, wie vorauszusetzen, musikalischen Kola. Das uns Überhieferte ist Variation, rhythmische Variation, woraus wir die ideellen rhythmischen Themata zu finden haben. Unser Variieren ist fast nur ein tonisches im Verhältnis zu dieser Entwicklung des rhythmischen. Ein Thema wird bei diesem rhythmischen Variieren der Griechen nicht vorangestellt, wie die modernen Komponisten das zu varierende Thema voranstellen. Das Thema wird gefunden, indem man die Gesamtzahl der Zeiten in einem Melos zählt und durch die Zahl der Kola teilt, die sich im Anschluß an die Zahl der tanzenden Choreuten ergibt (siehe unten), wodurch man die Durchschnittszahl der Zeiten und Fugen findet. Eine solche nämlich ist zu suchen, weil nur dann die tanzenden Steichen und Zygen am Schluß wieder in eine regelmäßige Aufstellung gelangen, wie sie eine solche zu Anfang hatten. Auch davon stattfindende Abweichungen finden eben nur auf Grund der vorausgesetzten Regelmäßigkeit statt. Dann sind diese $\mu\acute{\epsilon}\tau\theta\eta$ mit den wesentlichen $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$ in den Kolen des Textes zu vergleichen und ist so die ideell zu Grunde liegende rhythmische Zusammensetzung der Kola festzustellen. Diese ist für den Inhalt ausdrucksvoll und ihrer rhythmisch gemessenen und getanzten Form symmetrisch im Ganzen des Melos, der Mele.

Solche $\pi\alpha\kappa\alpha\lambda\lambda\acute{\alpha}\gamma\alpha\iota$ betreffen einzelnes in einem Melos und dienen deutlich dem Ausdruck; z. B. wird durch Verkürzung der 3 ersten Kola im Jägerchor erreicht, daß Hippolyt im vierten ehrfurchtsvoll grüßend auf Artemis zuschreitet, während er bei der regelmäßigen Größe der ersten 3 mit dem Ende des 3. vor Artemis staude und dann mit dem Anfange seines Grußes im 4. sehr unzuweckmäßig von Artemis fortschreiten würde.

Auch ganze $\mu\acute{\iota}\eta$ können in solchen $\pi\alpha\kappa\alpha\lambda\lambda\acute{\alpha}\gamma\alpha\iota$ zu einander stehen. So steht das 2. Stasimon am Schluß in einer $\pi\alpha\kappa\alpha\lambda\lambda\acute{\alpha}\gamma\eta$ zum 3., indem dort die gerade Reihe der Choreuten gerade um so viel gestört ist, wie sie im 3. wieder in Ordnung kommt. Ausgedrückt wird dadurch die $\tau\alpha\pi\alpha\kappa\eta$, die durch eine zweite ausgeglichen wird; tragische Ursache und Folge.

Eine spezielle $\pi\alpha\kappa\alpha\lambda\lambda\acute{\alpha}\gamma\eta$ ist die des Polyschematismus. Diese zeigt sich besonders in den hemelschen Teilen der Dochmien. Daß dies schräge Füße in ihnen sind, bleibt sichtbar, indem bei der Länge so gut, wie es bei der Kürze der Fall gewesen wäre, der charakteristische Seitenschritt

geschieht. Der Zweck des Polyschematismus überhaupt, auch in den geraden $\pi\acute{o\delta\epsilon\varsigma$, ist, teils die erforderliche Länge der Wege zu erreichen, teils im einzelnen einen ähnlichen Ausdruck zu erzielen, wie es das ritardando und accelerando thut. Ein Beispiel, wie dabei gerade von schrägen Füßen unterschieden bleiben, ist im 2. Stasimon Ἐγὼς ὄρα (v, v), ein verkürzter Jonikus a maiore. Es wird r l r l (rechts links rechts links) geschritten, geradeaus auf 1 Reihe; während diese Zeiten als 2. Pöon (v, v) r l geradeaus, dann mit einem engen Seitenschritt nach der angrenzenden Reihe wieder auf dieser geradeaus r l geschritten würden.

Gegeben ist durch den Text die Länge der Wege. Zu finden ist aber die Seitenrichtung. Das Mittel dazu ist die Beziehung zum auszudrückenden Inhalt und die Rücksicht auf das zu erreichende Ziel der Wege.

Zunächst beginnt jeder schräge Einzelschritt in einem Kolon, nach dem Anfang, der geradeaus geht, mit einem Seitenschritt, enthält einen solchen und hat einen solchen nach sich. Steht er am Ende, so hat er im Kolon eben keinen Seitenschritt. So ist er von andern Füßen, geraden und schrägen, gesondert und in sich selbst schräge.

Sodann beginnt jeder Weg eines Tänzers nach seinem ersten in einem Melos mit einem Seitenschritt. Dadurch wird Weg von Weg geschieden.

In beiden Fällen findet $\sigma\upsilon\sigma\acute{\epsilon}\gamma\mu\alpha$ statt, Unterlassung des Seitenschritts, entsprechend dem Text.

Folgt ein Dochmius auf den andern und beginnt er in einem Worte, so geschieht kein Seitenschritt, z. B. $\acute{\alpha}\ \tau\alpha\lambda\alpha\text{-}\nu\alpha\ \tau\acute{\omega}\nu\delta'\ \acute{\alpha}\lambda\gamma\iota\omega\nu$.

Begint ein Kolon in einem Wort, so thut der Tanzende keinen Seitenschritt, z. B. Stas. 3, Strophe β' am Schluss $\pi\epsilon\iota\sigma\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu\ \acute{\alpha}\rho\ \gamma\acute{\alpha}\varsigma\ \iota\tau'\ \acute{\alpha}\nu\epsilon\lambda\phi\omega\nu\ \iota\epsilon\ \gamma\acute{\alpha}\varsigma\ \text{ἴ}\pi\alpha\sigma\alpha\nu$.

Ehdierte Partikeln gehören zum folgenden Kolon und bewirken keine $\sigma\upsilon\sigma\acute{\epsilon}\gamma\mu\alpha$, so δ' , ($\alpha\iota'$ π').

Änderungen der Richtung in einem geraden Wege, z. B. einem jambischen Trimeter, geschehen ohne einen Seitenschritt, direkt vom letzten Platz aus.

B. Übersicht über die Orchestik in Euripides' Hippolytos.

Allgemeines. Das Grundmaß aller $\sigma\acute{o}\chi\eta\sigma\iota\varsigma$ im Hippolyt ist die Stoichoslänge von 13 Spithamen. Dafs dies die Gröfse einer Stoichoslänge sei, darauf führt Folgendes: Wenn ein Choreut, A, in einem Stoichos von 3 Personen auf der $\gamma\acute{o}\rho\alpha$ 1*) steht und einen weiten Schritt von zwei Spithamen thut, so kommt er damit bis 3. Auf 3 darf also kein anderer Choreut vor ihm stehen. Denn dieser würde, selbst wenn er gleichzeitig fortschritte, dies doch nur mit dem einen Fuß thun, mit dem andern jedoch auf 3 stehen bleiben. Der nächste Choreut, B, darf also erst auf 4 stehen; und so weiter

* [Vgl. hierzu die Zeichnung, auf der die Felder mit 1, 2, 3 u. s. w. und α , β , γ u. s. w. bezeichnet sind.]

Γ auf 7, Δ auf 10, Ε auf 13. Sie weiter von einander zu stellen, widerspräche dem griechischem Kunstprinzip der Ökonomie, der Sparsamkeit mit dem Raum, und würde in diesem besondern Fall die Herstellung und Erkenntnis der Symmetrie in der Bewegung und der Stellung zu einander erschweren. In dem ἀρχιστάται πορὰν παρὰ πορὰν bestand aber eben die *ἐντάλμα*.

Aber nicht bloß für die Richtung geradeaus gilt dies, wenn ein Chorent vor dem andern steht, sondern auch für die Seitenrichtung. Denn es kommt vor, daß ein Stoichos aus dem Nebeneinander seiner Glieder durch halbe Wendung aller in ein Voreinander derselben übergeht und dann zu schreiten beginnt. Und überhaupt ist ein Stoichos eine ein für allemal bestimmte Reihe einer gewissen Ordnung, die ihm das Wesen einer zusammengehörigen, ein Ganzes bildenden Anzahl giebt; und in dieser Form eben erscheint er als Stoichos.

Dasselbe gilt für ein ζυγόν, welches, aus 3 Choreuten bestehend, eine Größe von 7 Spithamen hat, worin die 3 Choreuten auf den χῶραι 1. 4 7 stehen.

Die *μίμη* teilen sich zunächst in Stasimen und Kommen. Alle Stasimen bilden zusammen ein ununterbrochenes Ganze; ununterbrochen in räumlicher Hinsicht, während zwischen den einzelnen Stasimen je eine Zeit anderer Teile des Dramas liegt. Die Kommen aber bilden jeder ein Ganzes für sich und vereinigen sich nicht zum größeren Ganzen; schließen sich aber symmetrisch an die Stasimen an. Die Parodos führt, ob ohne oder mit Lexis, in die Stellungen, von wo aus das 1. Stasimon beginnt; direkt, wenn mit Lexis, wie in der Antigone des Sophokles, indirekt, wenn ohne Lexis, wie im Hippolyt, nämlich erst in eine tetragone στάσις des Chors, woraus dieser die Evolutionen in die Anfangsstasen der Stoichen im 1. Stasimon macht. An das letzte Stasimon im Hippolyt schließen sich 2-malige Anapäste an, die den Chor wieder in die στάσις führen, woraus er jene Evolutionen machte. Daraus tritt er dann seine Exodos, ohne Lexis, an. Verschiedene [Bewegungen] des Mittelstoichos schließen sich, wie die Chorbewegungen in den Kommen, an die Stellungen in den Stasimen an. Ebenso richten sich auf dem Logeion der Jägerchor und der Klagetanz Hippolyts nach den Chorbewegungen und Stellungen auf der Thymele, wie auch sonst in den Kommen die der Schauspieler auf dem Logeion sich nach den Bewegungen des Chors in den Kommen auf der Thymele richten.

Die Teile (bis zum 4. Stasimon). Das Drama des Hippolyt spielt auf der Erde, wird aber vom Olymp her eröffnet und geleitet.

Aphrodite tritt auf dem *Θεολογεῖον* über der Scene oben in der Höhe, 7–8 Spithamen überm Logeion, wie später Artemis mit der *πυρραή*, da die Anapäste dieser Göttin auf diese Höhe führen, hervor vor das ganze Rund des Theaters und endet mit göttlich gebietender Hoheit den Prolog. Sie tritt zurück, als nun Hippolyt mit dem Jägerchor die Parodos der Heimat, vom heimatlichen ἀγρός her, mit Gesang heranschreitet. Neben der, 13 Sp. breiten, Mittelhür steht auf 8 Kypris; gegenüber auf 20 Artemis. Die Mitte der Mittelhür, wie die des ganzen Logeions ist 1, so daß von

dort bis 8 einerseits 7, bis 20 anderseits 19, zusammen $26 = 2 \times 13$ sind. Hippolyt beleidigt im Jägerchor, der zu 13 Kolen gesungen und getanzt wird, die Kypris, indem er abgewendeten Hauptes mit dem Kranz für Artemis in der Rechten bei der Kypris vorbeischiebt. Er schreitet dem *κατὰ ζυγά*, d. h. in 5 Reihen von je 3 Mann hinter einander hereinschreitenden Chor um 13 Spithamen voraus, in der Mitte von ihnen, indem der mittelste Platz im vordersten ζυγόν als der seinige leer ist. Er und die Theraponten haben in der Linken Jagdspieße. So führt er alle zur Artemis hinüber, und alle, er in der Mitte des 1. ζυγόν vor der Artemis, machen ein geschlossenes Oblongum aus. Das Ganze schwenkt. Er bekrantzt Artemis, begrüßt sie und schreitet zurück zur Mittelthür in den Palast. Die Theraponten, die vor dem Tanz auf der Reihe der Kypris Halt machten, schreiten auf sein Geheiß bei ihr vorbei in die Dienerwohnung. Beim Hereinzug Hippolyts war ein Zygon von älteren Dienern zu seiner Begrüßung vor die Nebenthür ihrer Wohnung hervorgetreten. Diese begrüßen nun noch die Kypris und sehen sie um Nachsicht für Hippolyt an. Darauf gehen sie zuletzt auch in die Dienerwohnung. Die Bühne ist leer. Was wird nun geschehen? Hippolyt hat sich verschuldet. Wird Kypris ihre herzlose Drohung erfüllen und ihre Götterehre ohne Erbarmen durch Phädras Verschuldung rächen, durch eine von der Frevlerin, die der Göttin als Mittel dient, erhaltene Verschuldung?

Der Chor erscheint, von der Ecke bei der εἰσόδος der Heimat her, wandelt zu seiner οἰκίᾳ vor dem Gott Dionysos und macht seine Evolution in die οἰκίᾳ zum 1. Stasimon. Er steht dort in 3 Stoichen hinter einander, der Mittelthür gegenüber, zum Gotte gewandt, der linke Stoichos, in dessen Mitte der Koryphäus, dem Gott am nächsten, und begrüßt ihn. Dann wendet er sich ganz um. Der linke bleibt stehen; der rechte, strophische, zieht nach links (links von sich und dem Zuschauer aus), der mittlere, antistrophische, nach rechts. Beiderseits auf 32, von der Mitte 1 an, stellen sie sich einander gegenüber auf. Der Koryphäus schreitet um 1 anapästischen Spondeus vor. Er steht dort in der Mitte aller Choreuten dem Logeion gegenüber, allen Mitwirkenden wie dem Publikum in bedeutsamer, ausgezeichnete Stellung sichtbar. Er giebt das ἐρδούριον, Lied und Tanz anzufangen; wie er schon von Anfang an den Chor der Thymele dirigierte. Abwechselnd tanzen die strophischen und antistrophischen Choreuten, je einer zur Zeit; während der Koryphäus immer, und mit ihm von seinem Stoichos die bezw. auf der strophischen oder antistrophischen Seite stehenden 2 und die 4 Mitchoireuten des jedesmal tanzenden strophischen oder antistrophischen Choreuten das οἰκόνριον, Stehlied, singen. Für diese Gliederung giebt den Anhalt der mittlere, von Phädra und dem Chor getanzte Teil des 1. Kommos. Jeder tanzt 50 Engen: in Alpha* und Beta nach

*. [Mit Alpha, Beta, Gamma bezeichnet der Verf. das 1., 2., 3. Strophenpaar; die Strophe des ersten Paares bezeichnet er gewöhnlich mit α, d. h. Antistrophe mit α u. s. w. (ß b, 7 v.)]

der Mitte hin und zurück. Die Strecke der 13 vor dem Mittelstoichos, 7. 1. 7 wird nicht betreten. In der Epode treten sie zusammen, *consistunt*, indem sie bis 20 vorsehreiten, wo sie wieder je in 1 Reihe stehen (bei der Lesart der libri πέρδαι). Die Epode hat wie jede Strophe und Antistrophe 10 Kola. Jeder Choreut tanzt 5 Kola; davon 4 in den Strophen und Antistropfen, 1 in der Epode, die so einen strophischen und antistrophischen Teil hat. In Strophe α' und Antistrophe α' findet ein charakteristisches Zusammentreten und Auseinandertreten statt. Dergleichen und Ähnliches gehört zum Variieren der Responsion. Denn die Wege sind vielfach nicht genau gleich in Beziehung sowohl auf Länge als auf gerade und seitliche Richtung, wie ja auch das Metrum nicht. Besonders auch hierin zeigt sich Ausdruck-volles, dem Gedanken im einzelnen Entsprechendes. Es wird aber darauf geachtet, daß nicht bloß am Ende die geradlinige Reihe der beiden Stoichen wiederhergestellt, sondern auch im Verlauf des Tanzes an Abschnitten wohlgefällige symmetrische Gruppierungen mannigfacher Art herbeigeführt werden. Der Gliederung des Sinns in den Strophen und Antistropfen in je 4 und 6 Kola entspricht die Einteilung der Choreuten, daß jene von Α Β, diese von Γ Δ Ε getanzt werden, und zwar so, daß Α und Β jeder ihre 2 Wege unmittelbar nach einander tanzen, Γ Δ Ε so, daß jeder erst 1, dann jeder seinen 2. Weg schreitet. In der Epode tanzen wechselnd antistrophische und strophische Choreuten 3, 2, 2, 3 Wege. Nachdem vorher in regelmäßigem Wechsel Str. α', Antistr. α', Str. β', Antistr. β' sich ablösten, setzt die Epode charakteristisch umgekehrt mit der Antistrophe ab, indem, wie gesagt, antistr., str., antistr., str. Choreuten abwechseln.

Nun folgen Anapäste des Mittelstoichos. Β Δ, Ε Α schreiten je 1 Tetrapodie bis εζ, dann der Koryphaus Γ (wo es der Klarheit wegen nötig ist, unterscheide ich die Choreuten der 3 Stoichen als Γ¹ Γ² Γ³ u. s. w., d. i. ἡγεμόν des mittleren, strophischen, antistrophischen Stoichos u. s. w.) bis πζ, d. i. jene bis zur Reihe von Γ² Γ³, der Mitte der ersten Aufstellung auf εα, εδ, εζ, κ, κγ der Seitenstoichen (die von ihnen im 1. Stasimon so verlassen wurde, daß die ganzen Stoichen als solche um je 1 Enge dem Logeion näher rückten und nun auf εβ = κδ stehen); dieser bis πζ = 27, = 2 Stoichosweiten, 10 Engen vor ihnen. Vor 10 = 23 stand der Stoichos zuerst, nun 10 vor α, und 10 vor εζ steht nun Γ¹. Die Reihen geradeaus vom Publikum her bezeichne ich mit den griechischen Buchstaben, indem ich der Bequemlichkeit wegen den Zifferstrich dabei weglasse. Entsprechend den Worten der Mittelechoreuten wird Phädra herausgeleitet, auf einer gerollten χορῆ, bis κ (indem auf dem Logeion in umgekehrter Richtung geradeaus bezeichnet wird), und ruft dort, vorm Publikum, von 2 φίλοι, οἰκίrides, τῶντοκοι und der τῶντοκος umgeben.

Es folgt das Gespräch zwischen Phädra und der Amme. Dabei finden verschiedentlich ὀρχήδες auch der Schritte statt, und nachdem Phädra wieder verhüllt ist, nehmen die Frauen, von denen sie geleitet ward, von ihr zurückkehrend, eine symmetrische Stellung um sie ein, die zu der nun folgenden Strophe des 1. Kommos in Beziehungen steht.

Γ¹ tanzt erst nach der str. Seite durch den Mittelstoichos hin und zurück, von 1 xξ bis 1 xς zurück, dann nach der antistr. Seite wieder durch den Mittelstoichos und von 1 xς bis 1 ες zurück, d. i. 1 Enge vor seinen Ausgangsplatz und 1 Enge vor die Reihe εξ seiner 4 Mit-Choreuten; mit einer Art von Halbschlüssen. Er kommt dabei bis θ, um 1 Jambus jenseits über die Seitenstoichen hinaus, wie er von xξ, um 1 Jambus diesseits derselben, ausgeht. Ein Trimeter führt ihn nach der 2. Periode nach 1 geradeaus zurück. Zu solchen geraden Wegen, um bestimmte Plätze zu erreichen, dienen oft Trimeter unter Dochnien, wenn diese seitwärts geführt haben. Die Kreise dieser beiden Perioden liegen hauptsächlich auf dem Raum jenseits des Mittelstoichos, der auf εξ steht. In der 3. Periode kehrt Γ¹ von 1 ες mit Ganzschluß nach 1 xξ zurück, und zwar auf der antistr. Seite mit einem Kreis hauptsächlich diesseits des Mittelstoichos. Die Richtungen und Schlüsse der Wege beziehen sich öfter auf die Stellen der Personen auf dem Logeion und der Kypris. Seitlich kommen die Perioden bis 19, vor 20, den Reihen der Seitenstoichen.

Phädra ist während der letzten Worte von Γ¹ nach 1 xβ geschritten und beginnt dort ihre *ῥήσις* mit *Ῥοιζήματα γυναικός*. Mit 415 wendet sie sich um und redet zu Kypris, ihr bis εξ genähert. Der Koryphäus, bisher zu Phädra gewandt und ihr zuhörend, wendet sich, als sie schweigt, um und spricht 431. 432 vom Platz zu den Choreuten. Darauf beginnt die Amme, die bisher auf 8α, unter der Macht der Kypris dort befindlich, alles im Hintergrunde mit angehört, und tritt auf 8 der Herrin Phädra näher, mit *διότιον* bis 8ε, und nachdem Γ¹ und Phädra ihre je 4 Trimeter von ihren Stellen, wieder einander zugewandt, gesprochen, nähert sich die Amme 490 der Phädra mit einem seitlichen Schritt, *σι*, und beide sprechen mit einander, wobei Phädra 516 der Amme bis nach 8 ες nahe tritt, auf die Reihe der Kypris. Zuletzt 521–524 tritt die Amme der Herrin nahe, auf 8 bis εδ, mit freundlicher Gebärde bei *ὦ παῖ*, 2 Spithamen vor ihr, wendet sich darauf zur Kypris um und spricht zu ihr auf 8, geht auf sie zu und schreitet schräge fort ins Haus hinein. Trimeter im Dialog können vom Platz und mit wie ohne Seitenschritt beginnen. Bei längeren *ῥήσις* vom Platz ist nicht anzunehmen, daß der Redende immer auf ihm steht; er bleibt vielmehr stehen oder geht weg und kommt wieder je nach dem Inhalt. Phädra steht nun allein auf dem Logeion, auf 8 ες, gleichsam im Bann der Kypris, neben der Eros steht, und hört dem folgenden 2. Stasimon mit aufgeregten Gebärden von dort zu. Die Kline ist am Schluß der Strophe des Kommos wieder hineingebracht.

Das 2. Stasimon nun beginnt aus der Stellung, die der Chor im 1. Stasimon und in der Strophe des 1. Kommos eingenommen hat, die Seitenstoichen je auf 20 εβ εδ, εη κ, κδ, indem die rein jambische Stellung A B Γ Δ E in die anapästische A B, Γ Δ, E übergegangen ist, der Mittelstoichos, auf 1 xξ der Koryphäus, geradeaus nach dem Chor zu gewandt, A¹ B¹ und Δ¹ E¹ je auf εξ und 7. 3, 3. 7 paarweise dem str. und dem antistr. Stoichos zugewandt. Höchste Aufregung ist der Inhalt. A E tanzen

in Alpha und je 1, $\Gamma \Delta$ je 3, B allein 2 Wege, in Beta aber B 2, A E je 3, $\Gamma \Delta$ je 1 B beginnt; im 1. Stasimon begann A, im 3. wird Δ , im 4. E begonnen; im 5. beginnen Γ^2 und Γ^3 zugleich. Ausdrucksvoll ist z. B., daß in Str. α' V bei ἀγχιθάος ein Chorent auf einem andern steht, der ihm im Wege steht und ausweichen muß, daß ἀντιπρόσωπον in Str. β' V durch ungewöhnliche Länge von Wegen gemalt wird, daß der äußerste Chorent des einen Endes des Stiches, E, zu dem äußersten des andern, A, hinübergeführt und so der Bund der Iole mit Herakles dargestellt wird. Ähnliches findet sich in den Antistrophen. Am Schluß ist beiderseits die gerade Linie der Stichenstellung zerstört, indem A E auf 10 $\epsilon\beta$, $\epsilon\gamma$, B Δ auf 16 $\epsilon\gamma$, $\epsilon\delta$ stehen und nur Γ auf 20 die feste $\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ der Reichen festhält, A B auf $\epsilon\beta$, Γ auf $\kappa\delta$ Anfang und Ende der $\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$, wie am Ende des 1. Stasimon, bezeichnen.

An diese Aufregung, $\tau\alpha\gamma\alpha\chi\acute{\iota}$, des 2. Stasimon schließt sich die Aufregung von dem mittleren Teil des 1. Kommos unmittelbar an. Schritt der Koryphaios allein die Strophe, so agieren diesen mittleren Teil Phädra und der ganze Chor, die Antistrophe wird Phädra allein schreiten. Phädra, die sah bei den letzten Worten des Chors im 2. Stasimon nach 1 α bewegt hat, um zu horchen, stürzt mit 565 $\sigma\upsilon\gamma\gamma\acute{\iota}\sigma\alpha\iota'$ voll Angst nach der antistrophischen Seite, wo die $\mu\upsilon\sigma\alpha\iota\kappa\acute{\epsilon}\varsigma$ zuletzt gesungen haben, bis 20, worauf sie stehen. Diese, $A^1 B^1 \Gamma^3 \Delta^3 E^3$ und $E^1 \Delta^1 \Gamma^1$, fragen 566 erregt $\tau\acute{\iota} \delta'$ $\tau\omicron\tau\epsilon$ u. s. w. Phädra eilt nach 1 δ mit 567 $\epsilon\pi\iota\sigma\tau\alpha\chi\epsilon\iota'$ u. s. w. zurück. Γ^2 spricht dann allein 568 $\sigma\upsilon\gamma\omega$ u. s. w. Phädra, die drinnen den Lärm hört, eilt erschreckt von der Thür weiter fort, mit den Seitenschritten des Bakchios und 1. Epitrits hin und her wechselnd, und dann ähnlich im Trimeter wechselnd, mit dem Penthemimeres nach der Thür zu, mit dem übrigen Hepthemimeres wieder hervor bis 1 $\epsilon\theta$. Darauf kommen die 4 dochmischen Systeme von $A^1 B^1$ und ΔE , durch Trimeterpaare Phädras durchflochten. Die Dochmischen Systeme gleichen sich aus, so daß das 1. und 3. je 40, das 2. und 4. 39 und 41 Engen ausmachen. Jene werden von AB, diese von ΔE gefüllt. Jedes System besteht aus 5 Dochmien. Diese sind alle $\acute{\epsilon}\pi\tau\omicron\lambda$, von je 8 Engen; im 1. aber ist die im ganzen unveränderte Zahl 40 durch ein + und — von je 1 erreicht, indem die Kola $8 + 8$, $9 + 8$ und 7 betragen.

Da nun das Thema gerade vor und zurück 16 mißt, so würde die Grenze bei den 9. $\acute{\epsilon}\pi\tau\epsilon\tau\epsilon\ \tau\acute{\iota}\varsigma\ \mu\epsilon\tau\epsilon\tau\epsilon\tau\epsilon$, um 1 überschritten und die räumliche Symmetrie verrückt und nicht anschaulich werden, wenn nicht am Ende des Kolos $9 + 8$ umgekehrt würde. Ein solches Innehalten der Grenzen findet bei allen Variationen statt, so daß das Thema der zu Grunde liegenden Wegelängen klar bleibt. Dadurch entstehen, wenn das Umkehren in weite Schritte fällt, gebrochene Schritte, indem die 1. Hälfte bis an die Grenze, die 2. Hälfte nach der nächsten Stelle vor der Grenze geschritten wird, je nachdem der weite Schritt gerade oder schräg ist, gerade oder schräg gebrochen. Dies kam schon im 1. Stasimon mehrfach vor. Es wird zum Ausdruck benutzt. Phädra eilt erschreckt nach der strophischen Seite,

wie vorher nach der antistrophischen, fort, bis 20 x, und mit einem dem früheren analog gebildeten Trimeter, $\cup \cup \cup$ u. s. w., wieder nach 1 δ zurück. Das 2. System der Dochmien beginnt. In den Seitenschritten findet eine Verschiebung statt, doch so, daß nach außen, wie im 1. System, die Grenze um 1 hinaus über die Reihe ist, 10, worauf die in der *rapazē* außer Ordnung gekommenen nächsten Choranten der Seiten vom 2. Stasimon her stehen. Sie tanzen auch hierin *gogār pagā gogār*. Das sieht deutlich der ungebildetste Zuschauer. Er sieht ja die stehenden und die tanzenden Paare Phädra eilt gerade nach und von der antistrophischen Seite vor und naht voll Angst, sich mit den Seitenschritten der Trimeter von der Thür entfernend. Es folgt das 3. dochmische System 8 (*μαγν*), $8 + 8$, $8 + 8$ Zeiten und Engen; von der Mitte nach oben, dann außen nach unten und wieder innen nach oben herum. Wieder schreitet dann Phädra ein Trimeterpaar wie das vorige, indem sie sich von der Thür entfernt, jetzt nach der strophischen Seite herum, und kehrt jenseits über 1 weg zurück. Alles dieses Hin und Her Phädras ist voll Aufregung und Haltlosigkeit. Der Trimeter *καὶ μὴν* u. s. w. ist 20 lang und hat am Schluss eine gebrochene Weite. Im 4. dochmischen System, das die 39 des 2. mit 41 ausgleicht, gehen die ersten 3 Dochmien nach unten, der Mitte, unten; wie im 2. die letzten 3 nach der Mitte, oben, der Mitte; im 2. an der äußern, im 4. an der innern Seite. Das rihte ich zwar so ein; aber ich kann es eben, und der Gedankeninhalt deutet das an. Die Seitenbewegungen zu bestimmen, ist oft schwer. Bei einem schlechten Tragiker würde es oft willkürlich, unmöglich sein. Aber ein klassischer Tragiker ist eben ein Künstler, der ähnlich wie die Natur frei in Regeln schafft. Dann wendet sich das Paar ΔΕ außen herum nach oben. Und am Schluss stehen nun alle 4, Α'Β' und Δ'Ε', in einer geraden Reihe auf $\lambda\gamma$ 7. 3, 3. 7, um 16 Engen von $\epsilon\zeta$ 7. 3, 3. 7 aus dem Logeion zu vorwärts gekommen. Phädra schreitet mit einem 1. Epitrit, *αἰαί ῥι*, einem Wehruf, nach 1 $\epsilon\eta$, von der Thür noch weiter fort. Der ganze Mittelstichos auf einmal schreitet, die Dochmien effektiv abschließend, mit *πρόδοτος ἐκ φῶν* nach 1 $\pi\zeta$ und 7. 3, 3. 7 $\kappa\epsilon$. Dann kommen die abschließenden 3 jambischen Trimeter. Ein Paar schreitet sie nach der antistrophischen Seite hin und her, Hephthemimeres und Penthemimeres, Penthemimeres, Penthemimeres und Hephthemimeres. Ihr ruft die strophische Hälfte des Chors zu *πὼς οὖν* u. s. w., wie vor den Dochmien die antistrophische *τί δ' ἴσται* u. s. w. Zuletzt schreitet Phädra auf *κ' οἷα οἶδα* u. s. w. hin und her, auf der Seite derer, von denen sie gefragt ward, und dann den letzten Trimeter *τοὺν ἑὺν παρὸντων* u. s. w. nach 1 α zurück. Vom Mittelstichos beteiligt sich an *τί δ' ἴσται* u. s. w. die antistrophische Seite, an *οἷα* nur Γ', am 1. und 3. dochmischen System die strophische, am 2. und 4. die antistrophische Seite, am letzten Dochmies *πρόδοτος* u. s. w. alle, an *πὼς οὖν* u. s. w. die strophische Seite. Im einzelnen läßt sich das Ausdruckvolle angeben; im ganzen aber herrscht die harmonische Symmetrie; vgl. die Worte von Nitzl 'Gebärden d. Gr. u. R.' S. 266.

Ich komme zur Antistrophe des 1. Kommos. Zwischen ihr und

dem mittleren Teil liegen die Trimeter 601—668, zwischen der Strophe und dem mittleren Teil andererseits die Trimeter 372—524 und das 2. Stasimon. Die Strophe rhythmisch in ihren Zeitverhältnissen für sich allein im Gedächtnis festzuhalten, ist so lange nicht wohl möglich. Wohl dagegen reicht die Kraft der Erinnerung so weit, wenn Ohr und Auge, Musik und Orchestik sich vereinigen, wobei eine gewisse Variation nicht ausgeschlossen ist. Erschrocken ist Phädra nach dem letzten Trimeter von 1a fortgerollt, als sie den zornigen Hippolyt nach der Thür herannahen hört. Bei α $\gamma\alpha\iota\alpha$ $\mu\acute{\alpha}\tau\tau\epsilon\upsilon$, womit er herauskommt, eilt sie zur Seite, um sich von Kypris und Eros schützen zu lassen. Hippolyt und die hinter ihm herauskommende Amme, von der er forteilt und die ihm nachellt, bemerken sie nicht. Die Amme kehrt ihr den Rücken, fasst sein Gewand, kniet, er wendet sich ab, reißt sich von dieser los, tritt vorn an den Rand des Logeions. Läßt dort seine $\xi\eta\sigma\iota\varsigma$, stößt zuletzt die Amme mit einem Fußtritt weg und eilt zur Seite der Fremde fort. Phädra hört und sieht alles im Hintergrunde mit an. Als Hippolyt fortgeht (die beiden Paare der $\pi\rho\acute{o}\pi\omicron\lambda\omicron\iota$ und $\epsilon\delta\acute{\alpha}\tau\epsilon\iota\delta\iota\varsigma$ sind schon am Schluß der Strophe des 1. Kommos mit der Kline fortgegangen, die beiden $\gamma\acute{\iota}\lambda\alpha\iota$ sind noch auf dem Logeion), kommt Phädra wieder heran. Er schreitet, abgekehrt, nach der Seite der Fremde fort. Er wendet sich dahin mit den Worten 660 $\Theta\eta\epsilon\tau\epsilon\varsigma$, $\acute{\alpha}\nu\eta\mu\iota$. Während dieser 8 Zeiten kommt Phädra nach 1a. Sie schaut es dort mit an, wie er ganz abgeht, indem er zuletzt energisch die Amme abschüttelt. Nun bricht Phädra aus: $\tau\epsilon\lambda\epsilon\alpha\upsilon\varsigma$ $\acute{\alpha}$ u. s. w. Die 2 ersten Hauptperioden gehen in antithetischer Folge, wie in der Strophe. Die 1. und 2 gingen dort auf der strophischen und antistrophischen Seite, hier gehen sie auf der antistrophischen und strophischen. Der 2. Dochmius endet auf 8 vor Kypris. Phädra schreitet mit dem folgenden bis an die Grenze, 19, wie in der Strophe, und kehrt bedeutsam mit $\sigma\phi\alpha\lambda\iota\delta\alpha$ von da um. Phädra denkt schon an die Art des Selbstmordes, den sie beabsichtigt, und fasst sich, verzweifeln! mit den Händen um den Hals. Auch die Schritte bilden auf 8 eine Schleife am Boden, die sich dann lost; was in der Strophe schon so vorgebildet war, wo Γ^1 sich solchen Tod wünschte, $\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\theta\epsilon\upsilon$ $\epsilon\gamma\omega\gamma\epsilon$. Beide Male stehen die Dochmien in $\sigma\upsilon\nu\acute{\alpha}\sigma\tau\epsilon\iota\alpha$, so daß kein Seitenschritt geschieht, und findet darauf $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\acute{o}\lambda\eta$ der Richtung in diesem $\acute{\epsilon}\nu\theta\eta\mu\acute{o}\varsigma$ $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\acute{\alpha}\lambda\lambda\omega\upsilon$ statt: $\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\theta\epsilon\upsilon$ $\epsilon\gamma\omega\gamma\epsilon$ $\pi\rho\acute{\iota}\nu$ $\sigma\acute{\alpha}\nu$ $\gamma\acute{\iota}\lambda\alpha\upsilon$ und $\sigma\phi\alpha\lambda\iota\delta\alpha\iota$ $\kappa\alpha\theta'$ $\acute{\alpha}\mu\mu\alpha$ $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\nu$ $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\upsilon\varsigma$. Was für $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\upsilon\varsigma$ — sie denkt an die $\chi\alpha\iota\nu\acute{o}\iota$ auf der $\delta\acute{\epsilon}\lambda\tau\omicron\varsigma$ — haben wir, um die Schlinge, die $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\upsilon\varsigma$ der Verleumdung zu lösen? Diese letzteren $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\iota$ kommen aus dem Palast, durch Hippolyt; dahin schreitet Phädra $\delta\iota\alpha\tau\iota\chi\omega\varsigma$ dies letztere $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\iota$. Der jambische Trimeter führt nach 1 β zurück, bis wohin der $\pi\alpha\iota\omega\upsilon$ $\epsilon\pi\iota\beta\alpha\tau\acute{o}\varsigma$, antithetisch in den Seitenschritten zu dem der Strophe, ins Licht, ins Freie vorschritt. Beide Hauptperioden führten vor den $\gamma\acute{\iota}\lambda\alpha\iota$ auf je 13 $\tau\epsilon$ daht vorbei. Durch das $\acute{\iota}\tau\epsilon\chi\omicron\mu\epsilon\upsilon$ $\delta\iota\chi\alpha\varsigma$ bekennt Phädra sich mitschuldig, indem sie auf den Palast zuschreitet, wo sie gefehlt und die verächtliche Abweisung von Hippolyt durch die Amme erhalten hat. Den Trimeter „wer von den Göttern oder Menschen“ schreitet sie zwischen der $\gamma\acute{\iota}\lambda\alpha$ und der $\tau\epsilon\theta\epsilon\omicron\varsigma$

durch, die hier auf 13 hinter einander stehen. Mit dem Schluß des dochmischen Dimeters $\epsilon\gamma\gamma\omega\nu$ gelangt sie bis dicht hinter die Amme, die $\epsilon\upsilon\pi\epsilon\gamma\chi\acute{o}\varsigma$ $\epsilon\delta\acute{\iota}\kappa\alpha\nu$ $\epsilon\gamma\gamma\omega\nu$, die sich nach ihr gewandt hat, und erst mit $\gamma\alpha\mu\acute{\iota}\eta$, das absichtlich ins folgende Kolon übergreift, bis 18. um dann die Grenzreihe mit $\tau\acute{o}$ $\gamma\acute{\epsilon}\rho$ zu betreten und dann mit $\pi\alpha\rho'$ $\eta\mu\acute{\iota}\nu$ $\pi\acute{\epsilon}\theta\omicron\varsigma$ vor der $\phi\acute{\alpha}\lambda\eta$ vorbeizustreiten. Dann schreitet sie das Hephthemimeres $\pi\alpha\rho\acute{o}\nu$ $\delta\rho\epsilon\kappa\tau\acute{\epsilon}\gamma\alpha\tau\omicron\nu$ nach 1, worüber sie nicht hinauskommen kann, und endlich mit dem wehklagenden dochmischen Schlußdimeter zum Palast nach 1 α zurück. Die 3 Hauptperiode ging auf der strophischen Seite, während sie in der Strophe auf der antistrophischen Seite ging. Die Amme ist bei $\sigma\upsilon\gamma\gamma\epsilon\delta\theta'$ $\epsilon\lambda\alpha\gamma\mu\acute{\iota}\nu$ bis 10, und ohne Seitenschritt, dem Hippolyt sich nahend, mit $\tau\acute{\iota}\kappa\acute{o}\varsigma$ nach 13, geschritten. Er war mit $\tilde{\omega}$ $\gamma\alpha\iota\alpha$ $\mu\acute{\alpha}\tau\epsilon\rho$ nach 9 θ und mit $\eta\lambda\lambda\omicron\nu$, in diesem Wort nach $\acute{\epsilon}$, die Richtung ohne Seitenschritt ändernd, nach der Sonnenseite zu, bis 14 α gekommen. Von 1 α und 14 α aus führten sie die Stichomythie. Als ihm dann die Amme mit $\sigma\upsilon\gamma\gamma\epsilon\delta\theta'$ $\epsilon\lambda\alpha\gamma\mu\acute{\iota}\nu$ $\tau\acute{\iota}\kappa\acute{o}\varsigma$ bis 13, genant ist, reißt er sich los und eilt ohne Worte mit einem jambischen Dimeter $\sim \sim \sim$ nach 1 an den Rand des Logeions, wo er in die Worte $\tilde{\omega}$ Ζεύ, mit emporgerichteten Armen und Augen, ausbricht.

Bezeichne ich im 1 Kommos die Strophe durch a, die Antistrophe durch c, den mittleren Teil durch b, und zwar darin den Tanz Phädras durch b^1 , den Tanz des Chors durch b^2 , so ist das Verhältnis der getanzten Engen

in a :	von oben nach unten 19,	nach den Seiten 19. 1. 19
in c :	" " " " 19,	" " " 19. 1. 19
in b^1 :	" " " " 20,	" " " 20. 1. 20
in b^2 :	" " " " 19 20 1,	" " " 11. 1. 11 — 20 + 1.

So ist der erste Teil der Tragödie vollendet. Kypris ist in der Höhe mit der Ankündigung ihres Herrschaftserweises erschienen, Hippolyt hat sie auf dem Logeion beleidigt. Das 1 und 2. Stasimon sind geschritten, dazwischen die Anapaste des Mittelstichos nach dem 1. Stasimon und die 3 Teile des 1 Kommos agiert. Noch schließt sich ein Gespräch der Phädra mit der Amme an, worin diese fortgewiesen wird und aus der Handlung ausscheidet.

Zuerst resumiert der Koryphäus in 2 Trimetern vom Platz sein Urteil über die mißglückten Künste der $\pi\acute{\alpha}\delta\omicron\sigma\tau\omicron\lambda\omicron\varsigma$ Phädras, der Amme, 680. 681. Phädra schreitet dann 682 mit $\tilde{\omega}$ $\pi\alpha\gamma\mu\alpha\tau\acute{\iota}\sigma\tau\alpha\tau\eta$ denselben Tanz wie die Amme mit $\sigma\upsilon\gamma\gamma\epsilon\delta\theta'$ $\epsilon\lambda\alpha\gamma\mu\acute{\iota}\nu$ nach 10, bleibt aber, ohne wie sie mit einem \sim , wie $\tau\acute{\iota}\kappa\acute{o}\varsigma$, weiter zu gehen, dort vor ihr stehen und führt, Auge in Auge, mit ihr das folgende zürnende Gespräch. Erbittert will sie, wohl mit Schläge drohendem Arm, 708 $\tilde{\alpha}\lambda\lambda'$ $\epsilon\kappa\pi\omicron\delta\acute{\omega}\nu$ $\epsilon\pi\acute{\iota}\sigma\theta\epsilon\iota$, auf sie zutreten. Die Amme flüchtet sofort, wie Phädra auf sie zuzutreten Miene macht; bei jenen Worten gelangt sie bis 2 γ hinter α , dann bei $\alpha\phi\acute{o}\tau\iota\varsigma$ weiter über die Treppe hinauf, mit großem Schritte, nach 2 ϵ , 2 ζ jenseits und eilt bei $\eta\gamma\acute{o}\varsigma$ $\delta\acute{\epsilon}$ schräg fort nach rechts ins Innere. Mit $\tilde{\alpha}\lambda\lambda'$ ist Phädra auf ϵ ohne Seitenschritt nach 12, getreten; Trimeter im Dialog dürfen ohne Seiten-

schritt beginnen. Dort wendet sie sich mit $\epsilon\gamma\omega\delta\epsilon$ um, gegensätzlich zu der ins Innere Bückenden Amme, und schreitet mit $\tau\epsilon\pi\alpha\delta\epsilon\iota\sigma\sigma\alpha\iota\ \kappa\alpha\lambda\omega\varsigma$ schräg nach 1 $\kappa\alpha$, wo sie dann $\epsilon\pi\alpha\iota\varsigma\ \delta\epsilon$ u. s. w. anhält.

Der zweite Teil der Tragödie beginnt. Phädra verlangt vom Chor den Eidschwur des Schweigens. Diesen leistet jede Trözenerin. Doch steht der Singular $\phi\alpha\upsilon\mu\iota$ da, nicht $\phi\alpha\upsilon\mu\epsilon\upsilon$. Da es aber dann 715 $\epsilon\lambda\epsilon\gamma\alpha\theta'$ heißt, so denke ich, daß zuerst Γ' den 1. Trimeter spricht, den ihm die andern, jede mit den übrigen zugleich, nachsprechen, darauf den 2. Trimeter ebenso. Die Hand erheben sie zur $\lambda\omicron\gamma\ \kappa\epsilon\gamma\eta$, Sittl 'Gebärden' S. 141. Vom Platz spricht Γ' wieder $\mu\acute{\iota}\lambda\lambda\iota\varsigma\ \delta\epsilon$ u. s. w., alle $\epsilon\gamma\chi\eta\mu\omicron\varsigma\ \iota\sigma\theta\iota$. Unter ihnen den Koryphäus auszeichnend, spricht Phädra speziell zu ihm $\kappa\alpha\iota\ \sigma\acute{\upsilon}\ \gamma'$ u. s. w. Darauf wendet sie sich um. Zuerst schreitet sie mit $\epsilon\gamma\omega\delta\epsilon$ schräg nach 8 $\epsilon\delta$, spricht das Folgende dort zum Chor und schreitet, wieder umgewendet, mit $\tau\epsilon\pi\omega\varsigma$ schräg fort nach 4 ϵ , der Thür in die Wohnung des Unglücks zu. Dort spricht sie das Folgende zum Chor und schreitet, wieder umgewendet, $\theta\alpha\upsilon\omicron\upsilon\sigma'$ nach 1 ζ . Dort redet sie nach Hippolyt hin, nach der Seite, wohin er abgegangen, wendet sich aber mit $\epsilon\gamma\gamma\lambda\omicron\varsigma\ \epsilon\lambda\upsilon\alpha\iota$ um und schreitet damit bis an den Fuß der Treppe in den Palast, nach 1 δ , wo er nicht $\epsilon\gamma\gamma\lambda\omicron\varsigma$ gegen sie sein soll, wenn er wiederkehrt. Mit $\tau\epsilon\phi\omicron\epsilon$ nach ihrer Wohnungweisend, wo sie $\nu\omicron\alpha\iota\iota$, kehrt sie dann wieder sich um und spricht mit drohender Handerhebung den letzten Trimeter zum Chore. Bei $\kappa\alpha\iota\omega\gamma$ bewegen sich die $\phi\lambda\alpha\iota$ von 13 $\epsilon\gamma$ schräg nach 9 θ , stehn bei $\mu\alpha\tau\alpha\chi\epsilon\upsilon\iota\upsilon$ still, erst nach Phädra, dann nach Hippolyts Wohnung zeigend; sie schreiten weiter schräg nach 4 δ mit $\sigma\omega\ \gamma\epsilon\omicron\mu\iota\upsilon$ und dann auf 4 nach 4 δ hinter α , neben Phädra, dem Hippolyt drohend, nach seiner Wohnung hin, wo er wieder sein wird. Dann wendet Phädra sich, und alle 3 schreiten die Treppe hinauf und hinein. Das Logeion bleibt leer. Was nun, nach diesem erregten Ausbruch und Handeln der Leidenschaft? In seiner Ankündigung hat diese ganze energisch kurze Einleitung zum 2. Teil eine gewisse Ähnlichkeit mit dem drohenden, ankündigenden Prolog der Kypris vor dem Ganzen, speziell mit dem 1. Teil des Ganzen.

Nun beginnt das 3. Stasimon. Die Anfangsstellung, die am Ende der $\tau\alpha\pi\alpha\chi\eta$ im 2. Stasimon eingenommen ist, ist gleichsam eine durch die Tänzerstoichen gebildete, gegen dem Sängerstoichos zu sich öffnende Pforte. Die $\tau\alpha\pi\alpha\chi\eta$ wird nun durch je + 48 Engen in Alpha ($\alpha'\alpha'$) und Beta ($\beta'\beta'$) zusammen und je + 2 Kola in Beta auf der str. wie antistr. Seite ausgeglichen. Am Schluß des 3. Stasimons stehen dann die Tänzerstoichen wieder auf je 20 in gerader Reihe.

Den Tanz beginnt Δ s. o. Am Schluß von Alpha stehen die Tänzerstoichen sich in der Art symmetrisch gegenüber, daß dadurch die weit auseinandergezogene Stellung doch eine klare Einheit bildet. Die $\Delta\Gamma\text{B}$ bilden an den Grenzen je eine dichte Gruppe, links auf 45. 43. 42, rechts auf 44. 43. 42, dort die 3 Heliaden, hier die 3 Hesperiden darstellend; oben und unten stehen vereinzelt die A und die E. Diese beiderseitigen Gruppierungen A, $\Delta\Gamma\text{B}$, E werden dadurch noch enger auf einander bezogen,

dass die A, die Δ , die Γ , die B E je auf denselben Querreihen, 17, 17, 18, 18, stehen. In Beta wird dann die Ordnung A, Δ , Γ , B, E wieder in die regelrechte Reihenfolge A B Γ Δ E, und zwar in der Form A, B Γ , Δ E zurückgeführt.

Indem eine sofort erkennbare Bezeichnung der einzelnen Chorenten wird den Zuschauern dieselben für alle Bewegungen und Stellungen in allgemeiner Weise dauernd kenntlich gemacht haben. Für meine graphischen Darstellungen*) habe ich sie so bezeichnet, daß ich messingene Stifte in kleinen bleiernen Klötzen befestigte, denen ich die Farben weiß, rot, gold, blau, schwarz gab. In dieser Reihenfolge stelle ich sie im Anfang von der Seite des Lichts nach der des Dunkels hin auf, im Anschluß an die Lage des Ausführungsplatzes in Athen nach Ost und West, Süd und Nord. Zugleich bezeichne ich sie mit den Buchstaben A B Γ Δ Ε; und zwar nach unserer modernen Anschauungsweise vom Publikum aus, den Stoichos des Koryphäus von links nach rechts, die beiden andern Stoichen, die Tänzerstoichen, von unten nach oben, beziffert den ersten A¹ B¹ Γ¹ Δ¹ Ε¹, den strophischen A² B² Γ² Δ² Ε², den antistrophischen A³ B³ Γ³ Δ³ Ε³; dieses in der Gruppierung zu Anfang des 1. Stasimons. Diese beiden Bezeichnungen vereinigen sich in der Oblongumsordnung beim Einzug und auf den Reihen α δ ζ, 7. 1. 4. 7, mit Rücksicht auf die Evolution, die daraus in die Anfangstellung des 1. Stasimons geschehn soll, in der Weise, daß von dem vordersten ζυγόν, links vom Zuschauer, aus die Folge ist:

E w,	Δ r,	Γ g,	B b,	A s
A s,	B b,	Γ g,	Δ r,	E w
A w,	B r,	Γ g,	Δ b,	E s.

In dieser Ordnung, $\left. \begin{matrix} E \\ A \\ A \end{matrix} \right\} \begin{matrix} w \\ r \\ w \end{matrix}$ voran, tritt das Oblongum in der Ecke beim

Logeion, rechts vom Zuschauer, auf die Thymelē und schreitet am Logeion oben (die Thymelē steigt vom Zuschauer zum Logeion hin, analog wie unsere Bahnen) entlang bis zur Mitte 7. 4. 1. 4. 7, auf $\mu\epsilon$, $\mu\beta$, $\lambda\theta$, nämlich $\kappa\alpha\tau\alpha$ $\zeta\upsilon\gamma\alpha$ in 5 Reihen hinter einander, in jeder Reihe 3 Chorenuten. Dort oben in der Mitte ändert das Oblongum seine Front so, daß es $\kappa\alpha\tau\alpha$ $\sigma\tau\omicron\phi\omicron\gamma\omicron\varsigma$, 3 Reihen von 5 hinter einander, auf die Zuschauer zu nach 7. 4. 1. 4. 7, $\alpha\delta\zeta$ zieht. Hieraus geschieht die Evolution in die Anfangsstellung des 1. Stasimons.

E w	E w	Beim Eintritt auf die Thymele in
Δr	Δr	der Ecke beim Logeion rechts vom
Γg	Γg	Zuschauer war vorher die Ordnung
B b	B b	E w, Δr , Γg , B b, A w
A s	A s	A s, B b, Γg , Δr , E w
A w, B r, Γg , Δb , E s	A w, B r, Γg , Δb , E s	

Bei diesem Eintritt bildet das vom Publikum aus linke die Front. Von den 3 Stücken aber ist, von dem *ägypter*, dem Koryphäus, aus, A w.

• Vgl. Vorwort.

B r, Γ g, Δ b, E s das linke, und so ist der Koryphäus, wenn das Oblongum, wie gewöhnlich, so eingetreten ist und in der Ecke still steht, ehe es auf der Thymale tanzt, in dieser ersten στάσις, der kateuchen Stasis, der *εἰς τὸν ἀκρωτήρα*.

Von der Reihe 20 aus wurden im 2. Stasimon die Wege nach der Mitte hin, nach 8 und zurück nach 20 gemacht. Nach 20 aber gelangten im 1. Stasimon die Tänzerstoichen von 32 aus, indem sie 2×12 bis 8, von 8 zurück 2×13 bis 34 und von 34 wieder 14 vor bis 20 schritten. Die thematischen Größen nämlich je von 1 Kolon, waren im 1. Stasimon in Alpha 12, in Beta 13, in Gamma 14; im 2. Stasimon in Alpha 12, in Beta 12. Die parallaktischen kehren je von 32, 8, 34, 20, 8 zurück, wenn sie die Durchschnittsgrößen der betreffenden Kola übertreffen. Am Schluss des 2. Stasimons nun sollte in der Aufstellung eine *ταραχὴ* eintreten. Sie ward so hergestellt, das die Hegemonen, Γ² Γ³, die Reihe 20 festhielten, je 2 Choreutenpaare aber dies Maß nicht wieder inne hielten, sondern Δ und A um 4 und 10 davon zurückblieben, B und E es um so viel überschritten, daß sie, von 8 zurückkehrend, B neben Δ, E neben A zu stehen kamen, also 14 und 20 mehr schritten. Somit sind noch $4 + 10 = 14$ und $14 + 20 = 34$, zusammen 48 Engen Weges zurückzumachen, wenn jeder von den je 4 Choreuten wieder in eine geradlinige Stellung mit je Γ treten soll. Nun zählen die 2 Strophen und 2 Antistrophen im 3. Stasimon je zusammen 298. Davon obige 48, bleiben 250. Diese bilden das Thema, je 120 in Alpha, 130 in Beta, so daß je 2×12 , 2×13 auf je 1 str. oder antistr. Choreuten kommen. Die Zahl der Kola ist thematisch wieder je X in 1 System; wozu parallaktisch je II in β und b kommen. Eine Epode hat das 3. Stasimon nicht. Metrisch sind seine 4 thematischen Systeme in Alpha hemiolisch, in Beta epitritisch gegliedert. Im 1. Stasimon war jedes durch Sinn und Metrum hemiolisch; in Alpha 4. 6, 4. 6, in Beta 4. 6, 4. 6, in Gamma antistrophisch, str., ant., str. 3. 2. 2. 3 Kola. Im 2. Stasimon war metrisch ebenfalls jedes System hemiolisch; in Alpha 5. 5; 5. 5 = 3. 2, 2. 3; 3. 2, 2. 3, in Beta 4. 6, 4. 6. Durch den Sinn aber trat in Alpha eine epitritische Variation ein: α I—III enthielt Anrede an Eros, IV—X Negatives, mit μή und οὐ; β I—III sprach von den Göttern, die Hellas verehrt, IV—X von Eros, dem Gott, den es nicht verehrt, οὐ. Im 3. Stasimon ist nun Alpha durchs Metrum hemiolisch, α: 6. 4, α: 2. 6. 2, Beta epitritisch, β: 3. 7, b: 3. 7. Durch den Sinn aber sind α epitritisch, b hemiolisch variiert. Kurz, metrisch ist im 2. Stasimon Alpha und Beta hemiolisch, im 3. Stasimon Alpha hemiolisch, Beta epitritisch: bei der Variation durch den Sinn aber im 2. Stasimon Alpha variiert, Beta nicht; im 3. Stasimon die Strophen variiert, die Antistrophen nicht. Im 3. Stasimon nämlich bilden I—III in α einen Hauptsatz mit Nebensatz, I und II, III, IV—X aber wieder einen Hauptsatz mit Nebensatz, IV—VI und VII—X; sodann I—VI in β einen Vokativ mit erklärendem Nebensatz, VII—XII (mit Einschubung von X. XI) aber einen begründenden Hauptsatz, Doppelsatz (*ἢ γὰρ ἔπειτα* — *Μουνοχόου δέ* ist eingeschoben — *ἐπ' ἀνελόν τε*). Die Einschubung von X. XI entspricht dem Gedanken, der in β auf weite Ent-

ferungen geht. Er thut es dann auch in der Responsion, indem er in b auf größtes Unglück geht.

Im Innern der Tänzerstoichen findet eine Wiederherstellung der im 2. Stasimon gestörten Ordnung im 3. Stasimon statt. Aus $AB\Gamma\Delta E$ zu Anfang des 1. Stasimons gehen sie am Ende desselben in $AB, \Gamma\Delta, E$, daraus am Ende des 2. in $AE, B\Delta, \Gamma$, hieraus wieder am Ende des 3. in $A, B\Gamma, \Delta E$, endlich zum Schluß am Ende des 4. in $AB\Gamma\Delta E$ über; aus der jambischen Ordnung durch eine anapästische, eine gestörte, eine anapästische in die jambische zurück.

Nach rechts und links, von der Seite der Thymele nach deren Seiten vom Publikum gelangen die Tänzerstoichen in den Stasimen von 32 nach 20, nach 20. 16. 10, nach 20, zurück nach 32.

Von unten nach oben aber vom Publikum sind die Ausdehnungen von je 13 der beiden Stoichen von $\alpha - xy$, $\iota\beta - x\delta$, $\iota\beta - x\delta$, wieder $\alpha - xy$.

Ausgedrückt wird in Alpha der Wunsch des Chors, über die Enden der Erde und die Unglücksstätte Phaethons, α , nach den seligen Inseln, a , zu fügen; in Beta Phädras Geschick, die Fahrt von Kreta nach Athen, β (das Beiwort $\chiλιδας$ zu Athen ist mit Rücksicht auf Phädras Trachten nach $\chiλιδας$ gewählt), ihr Unglück in Trözen, Krankheit und Tod, b . In $\alpha\beta$ sind die Wege, in ab die Endziele dargestellt. In α ist mehr, in a weniger, in β weniger, in b mehr Erregung, so daß sie in Alpha sinkend, in Beta steigend ist. Zu Trauer geht es in α , zu Freude in a , zu Freude in β , zu Trauer in b , chiastisch.

Die metrischen $\sigmaυλλογαι$ dienen teils dem Ausdruck innerhalb des 3. Stasimons, teils der orchestischen Ausgleichung der im 2. Stasimon entstandenen orchestischen $\sigmaυρρη$.

Der Grundstimmung des 3. Stasimons gemäß bildet thematisch 1 Päon den Hauptteil jedes Kolons, ein aus diplasischem und isischem Geschlecht zusammengesetzter $\sigmaυρς$, ohne inneres Gleichgewicht. Damit verbindet sich analog entweder ein Zusatzteil, dem auch das innere Gleichgewicht fehlt, sei es wieder ein Päon, nat. Beischritt, sei es ein mit dem Hauptteil zusammen einen Dochmiaker bildender Teil, worin der zum 3-zeitigen diplasischen $\sigmaυρς$ tretende isische $\sigmaυρς$ ein 4-zeitiger ist, während er im Päon ein 2-zeitiger ist; oder ein Zusatzteil, der aus einem der beiden einfachen Geschlechter, sei es aus 3-zeitigen, sei es aus 4-zeitigen Einzelfüßen besteht. So hat der Zusatzteil zu dem 5-zeitigen Päon des Hauptteils in Alpha 7, in Beta 8 Zeiten, wobei auch noch Polyschematismus mehrfach verwendet wird; die Erregung, die Abweichung vom Gleichgewicht wächst.

Die je 5 Choreuten der Tänzerstoichen stehen zu Anfang des Tanzes im 3. Stasimon wieder dahin gekehrt, wohin sie am Schluß des 2. schauten, und beginnen ihren Tanz in den entsprechenden Richtungen. Vor den Zuschauern in Athen ist die ihnen nächste Seite der Thymele die nördliche; dort wird das Land der Hyperboreer im 3. Stasimon vorgestellt. Links ist Osten, die Gegend der aufgehenden Sonne; nach Nordosten schreiten Δ^2 und A^2 . In Alpha stellt die Thymele überhaupt den Ort des Flugs nach

dem Eridanus und der Hesperidenküste, sowie die dortigen Örtlichkeiten vor. Speziell hierfür eingerichtet ist die Thymele nicht. Überhaupt stellt sie in ihrer allgemeinen Gestalt jede Örtlichkeit im Gegensatz zu denen der Szene dar. Speziell für den gegenwärtigen Fall paßt ihr astronomischer Ursprung, der οὐρανός im Okeanoskreis, vgl. Vitruv. edl. Rose et M. Str. p. 117, 2—4, Ptolem. Harm. ed. Wallis III, IX, p. 143. Am (Eridanus, dem) Querband der Thymele links, sind die 3 klagenden Hekaden, in der Ecke nahe dem Wasserlauf (vgl. die drei klagenden Freundinnen im 1. Stasimon, in etwas abweichender Symbolisierung), gegenüber antistrophisch die 3 Hesperiden, je in 1 Gruppe dargestellt.

Indem am Schluß von Alpha die strophischen und antistrophischen ΓΓ, ΔΔ, ΑΑ und ΒΕ, ΒΕ je auf εθ, εη, εζ und auf ζ einander gegenüberstehen, erhält dadurch die weit auseinandergezogene Stellung einen symmetrischen Anhalt für das beurteilende Auge. Von Trözen fort wünscht sich der Chor in α; nach Trözen über Athen fuhr Phädra, singt er in β; so gehen die Wege vom Publikum in α von der Mitte nach der Seite links; in β von der Seite nach der Mitte rechts zurück.

So stehen denn nun also anapästisch die Seitenstoichen je Α, ΒΓ, ΔΕ auf 20 von εβ bis εδ, vom Mittelstoichos noch ΑΒ, ΔΕ auf ζε 7 3, 3, 7 und Γ auf λε 1.

Der 2. Kommos. Aus der μέση θύρα kommt die Trophos mit ἰοὺ ἰοὺ die Treppe herab und bis 1 α hervorgestürzt (mit einer jambischen Syzygie wird regelmäßig die Treppe vor der μέση θύρα nebst 3 Eugen vor ihr überschritten; so εα εα, βοῶ βοῶ 856. 877). Sie ruft alle, die dem Palast nahe sind, zu Hilfe, die sich dann zu ihr kehren, die Frauen des Chors und die vor Theseus voraus gerade herangekommenen δορυφοροί, παρὰ desselben. Diese schreiten eben vorüber. Der Koryphäus, der eben die Trophos ansah, wendet sich nun zu den übrigen Choreuten und wiederholt ihnen, die weiter als er von der Thür stehen, das Gehörte jammernnd. Die Trophos drängt: Eilt denn keiner mit einem ἕλκος hinein? wobei sie besonders an die auf dem Logeion und somit am nächsten Stehenden, die νεανία, die δορυφοροί, denkt. Der Chor deliberrt, was zu thun, und überläßt das Handeln den νεανία. Von drinnen erschallt vernehmlich die Stimme der hineingeeilten Trophos, die auffordert, gebietet, Phädra auf die Totenkline zurechtzulegen. Der Koryphäus ruft wieder laut, umgewendet, dem Chor zu: Die Unglückselige ist verloren, wird schon als Tote gebettat. Theseus kommt, fragt nach dem Geschrei drinnen, erfährt das Schreckliche und eilt mit den δορυφοροί hinein.

a. Der Koryphäus. Wie im 1. Kommos bewegt sich der Koryphäus zwischen den auf 20 und 20 stehenden Seitenstoichen. Links schreitet er mit Dochmien von 1 nach 19 und mit einem Trimeter nach 1 zurück; rechts mit Dochmien nach 19 und zurück nach 1. (Beide Perioden beginnen interjektionell mit ἰὼ κέ und αἰαί) Jede dieser Perioden also hat 2 Unterperioden, indem der Koryphäus von 1 bis zum Hegemon Γ² und von ihm nach 1 vor, dann von 1 bis zum Hegemon Γ³ und von ihm nach 1

(zur Ausgangsstelle) zurück schreitet. Die 1. U.-P. (= Unterperiode) geht in ihrer 1. Hälfte mit einem 9-zeitigen Dochmius bis 10, der Mitte zwischen 1 und 19, und in ihrer 2. Hälfte abermals zweigeteilt mit zwei 8-zeitigen Dochmien bis zur Mitte zwischen 10 und 19, bis 11, und dann bis 19, an Γ^2 hinan. Die Ungleichheit der letzten Hälften von 1 und 5 (10–14, 14–19) entsteht dadurch, daß der erste 8-zeitige Dochmius mit dem vorhergehendem 9-zeitigen in Synapsia, der zweite 8-zeitige mit dem vorhergehenden 8-zeitigen in Diazeuxis ist. Die 2. U.-P. geht mit dem Trimeter nach 1 auf der Reihe des Hegemons Γ^2 , auf 19. In der 2. P. (= Periode) ist die 1. dochmische U.-P. durch einen vorgesetzten Dispondeus $\alpha\alpha\alpha\tau\alpha\lambda\alpha\alpha\tau\alpha\alpha\tau\alpha\alpha$ erweitert, während die Interjektionen $\iota\omega\iota\omega$. . . in der 1. P. einen Teil des 9-zeitigen Dochmius ausmachen. Die Erregung steigt von der 1. zur 2. P. Diese hat einen Zusatz vorn und ist außerdem in sich größer, indem sie statt des Trimeters von 18 in der 2. U.-P. dort einen Dispondeus und 2 Dochmien $8 + 8 + 8 = 24$ in ihrer 1. U.-P. und 4 Dochmien $8 + 8 + 8 + 8 = 32$ in ihrer 2. U.-P. statt der 3 von $9 + 8 + 8 = 25$ in der 1. U.-P. dort enthält: qualitativ aber gegenüber dem einfachen diapaestischen Geschlecht dort, 18, nur 8 von dem andern einfachen Geschlecht, dem iambischen, dagegen in dem erregten dochmischen Rhythmus doppelt so viel, nämlich 6 Dochmien gegen 3, 49 Engen gegen 25. Mit $\alpha\alpha\alpha\tau\alpha\lambda\alpha\alpha\tau\alpha\alpha$ stoßt $\Gamma^1\tau\alpha\lambda\alpha\alpha\tau\alpha\alpha$ auf B^1 , der dabei ausweicht, und bildet bei $\varphi\varphi\tilde{\alpha}\sigma\sigma\tilde{\alpha}\varsigma\chi\epsilon\tilde{\rho}\tilde{\alpha}\varsigma\alpha\lambda\alpha\alpha$ mit dem vorhergegangenen $\sigma'\alpha\nu\alpha\lambda\alpha\alpha\tau\alpha\alpha$ $\tau\alpha\sigma\mu$, ähnlich wie es in der Antistrophe des 1. Kommos und im 2. Stasimon geschah, am Boden eine Schlinge der Schrittbewegung, indem er eine analoge Bewegung mit Armen und Händen macht, wie dort. Die Dochmien sind dabei im höchsten Grade $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\alpha\lambda\lambda\omicron\upsilon\tau\epsilon\varsigma\tilde{\epsilon}\nu\theta\mu\omicron\iota$. In antithetischer Richtung zu der 1. U.-P. der 1. P. kehrt er mit Ganzschluß nach 1 zurück, wobei $\tau\alpha\lambda\alpha\alpha\tau\alpha\alpha$ α mit $\tau\alpha\lambda\alpha\alpha\tau\alpha\alpha$ korrespondiert, $\mu\epsilon\lambda\lambda\omega$ mit $\mu\alpha\upsilon\varphi\omicron\iota$ alliteriert.

Theseus kommt in höchster Erregung wieder aus der Mittelthür und tritt auf α 1; hinter ihm her kommen die $\delta\omicron\varphi\upsilon\varphi\omicron\varphi\tilde{\alpha}\nu\alpha\tau\alpha$ wieder heraus und stellen sich in anapästischen Abständen rechts und links auf dem Logeion auf 21, in je einer Reihe von der Szenenfront her nach der Thymele zu, auf β , γ , ϵ , $\iota\delta$, $\kappa\eta$. Hinter ihm wird Phädra auf der 3 Spithamen breiten Kline, um 1 Spithame von der Oberkante der Treppe entfernt, auf 2. 1 2 gesetzt; um sie stellen sich auf 1 hinter dem Kopfende Phädras die Trophos, auf 3 und 3 zu ihren Seiten je 2 Dienerinnen. Auf der Thymele stehen vor Theseus der Koryphäus auf 1, die 1 Mithoreuten auf 7. 3 3 7, jener auf 12 um 10 Reihen vor dieser auf 21. Zu den Seiten des Sängerstoechos stehen die Tänzerstoechos auf je 20, analog wie die Doryphoremata in anapästischen inneren Abständen, auf $\iota\beta$, $\iota\gamma$, $\kappa\delta$, $\kappa\epsilon$.

b. Theseus. Das System b ist nach Analogie von Strophe, Antistrophe und Epode (Aufgesang in 2 Stollen und Abgesang) geordnet. In der 1. P. schreitet Theseus auf der strophischen Seite in 2 dochmischen Dimetern vor und zurück, schräge, von 1 nach 20, vor bis 10 und zurück bis 20, und vor von α bis $\kappa\eta$ und zurück nur bis β ; dann mit 2 jambischen Trimetern

auf δ und β quer hinüber nach der antistrophischen Seite, bis 1 und dann 20. In der 2. P. schreitet dann Theseus (der auf β 20 auf der antistrophischen wie strophischen Seite dem Trabanten A in die Arme gesunken war) wieder mit 2 dochmischen Dimetern vor und zurück, von β bis $\epsilon\eta$ und zurück bis β , doch nur bis 11 und 2; dann mit 2 Trimetern nur nach 19 und über 20 mit einem gebrochenen Schritt auf ς nach 1 zurück. Er kann aus dem $\pi\lambda\alpha\gamma\sigma$ vorn Palast nicht $\epsilon\kappa\upsilon\delta\alpha\iota$, über 20 hinaus, und nicht über 1 und das Niveau $\alpha - z$ nicht $\epsilon\kappa\pi\epsilon\gamma\alpha\sigma\alpha\iota$. Auf 1 enden die strophische und antistrophische Periode; mit Hallschluss auf ς (Ganzschluss wäre auf 1 α). Nun folgt die epische Periode, bestehend aus 2 dochmischen Dimetern; 2 jambischen Trimetern und 1 dochmischen Dimeter, 1 dochmischen Trimeter; und zuletzt 1 dochmischen Dimeter. Die beiden dochmischen Dimeter führen auf der strophischen Seite bis 4, hinüber nach der antistrophischen bis 8, worauf Kypris steht, vor, nicht bis nach $\epsilon\eta$, worauf der Trabant E steht, und zurück nicht bis α , sondern wieder nur bis β 2; in ratlosem Hin und Her. Dann stürzt er weit hinaus nach der Seite des Dunkels, zwischen A und B hindurch, bei $\pi\acute{\iota}\delta\epsilon\mu$ gleichsam mit einem Sprung vom höheren Niveau auf die Senkung des Logeions, und dann weiter zum Hades, nach $\kappa\pi\alpha\tau\epsilon\upsilon\sigma\iota\nu$ accelerando die geneigte Ebene von 31 an hinunter bis 12, welche Reihe die doppelte Entfernung von 1, wie 21, die Reihe der Trabanten, und nachher die äußerste auch im 4. Stasimon ist. Auch vorwärts wird $\epsilon\eta$, die äußerste Reihe der Trabanten, hinter E erreicht. Dann schreitet er, zurückkehrend, mit dem dochmischen Dimeter bis nach z hinter Γ , den mittleren Trabanten, und zwischen diesem und Δ durch mit dem Trimeter bis 1 z . Endlich führt der abschließende dochmische Dimeter mit Ganzschluss nach α 1 zurück.

Bei dem Durchschreiten von Theseus durch die Reihe der Trabanten stehen diese nicht stumm, regungslos da, gleichsam Gewehr bei Fuß, sondern begleiten seine Worte mit entsprechenden Gebarden und Wendungen.

Im Text sind manche Beziehungen auf ähnliche Ausdrücke in der Antistrophe des 1. Kommos; vgl. dort $\gamma\upsilon\upsilon\alpha\iota\chi\acute{\alpha}\nu$ $\pi\acute{\alpha}\tau\epsilon\upsilon\sigma\iota$, $\tau\acute{\iota}\nu'$ $\delta\epsilon$ $\tau\acute{\iota}\gamma\pi\alpha\nu$, $\lambda\acute{o}\gamma\upsilon\sigma\iota$, $\epsilon\tau\epsilon\gamma\mu\epsilon\tau$, $\tau\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\varsigma$, $\kappa\alpha\kappa\omicron\tau\epsilon\sigma\tau\acute{\epsilon}\rho\alpha$ $\gamma\upsilon\upsilon\alpha\iota\chi\acute{\alpha}\nu$, $\delta\iota\alpha\kappa\alpha\tau\acute{\iota}\gamma\alpha\tau\epsilon\upsilon$. Ähnlich spielt $\delta\epsilon\upsilon\tau\epsilon\varsigma$ 828 auf $\delta\epsilon\upsilon\tau\epsilon\upsilon$ $\delta\upsilon\sigma\phi\omicron\mu\iota\varsigma$ im 3. Stasimon an.

Die 2 folgenden jambischen Trimeter spricht der Koryphäus vom Platz aus zu Theseus.

c. Theseus. Theseus will ins unterirdische Dunkel umsiedeln. Er schreitet nach der Abendseite, der antistrophischen; mit $\mu\epsilon\tau\alpha\iota\chi\acute{\iota}\nu$ durch die Reihe der Trabanten auf 21. Auf der Abendseite bewegt sich mehr oder weniger das ganze System. Es hat zwar eine Analogie mit dem System b, indem dreimal ein Trimeterpaar auf eine Unterperiode folgt, die Dochmien enthält. Doch ist es nicht eine Antistrophe dazu, teils weil die Bewegung sich fast ganz auf der Seite des Dunkels hält, während die in b ungefähr gleich viel auf der des Lichtes und Dunkels geschah, teils weil in der 2. P. mit den Dochmien sich Jamben in der 1. U. P. derselben tripodisch mischen, während in b stets Dochmien und jambische Trimeter wechseln, und in der

3. P. nicht noch wieder Dochmien am Schluss auf das dritte jambische Trimeterpaar wie dort folgen. Immer aber folgt auf 2 ähnliche Perioden eine 3. unähnliche, so daß diese generelle Art hier so gut, wie bei Strophe, Antistrophe und Epode, bei Stollen und Abgesang, stattfindet. Es gehen nämlich die 1. und 2. P. mehr nach rechts und links vom Publikum als auf dieses zu, die 3. P. aber mehr von diesem, in der Mitte auf die Mitteltür der Scenefront zu, zurück.

Indem nun also, wie zu Anfang gesagt, Theseus auf die Trabantenreihe zuschreitet, um sie zu durchschreiten, tritt er auf 20 vor Γ, der ihn teilnehmend anschaut. Bei der schwachen Position von δ vor $\tau\acute{\alpha}$ kniekt er ein und kommt ritardando mit $\tau\acute{\alpha}$ bei 31, gegenüber dem Ende der $\sigma\alpha\gamma\eta$. Hier beginnt, wie auch in der Thymele, die Abschägung des Loggions nach der Seite lin. Die Front der $\sigma\alpha\gamma\eta$ ist bis 34 von 1 auf der Seite des Dunkels, oben über den Dekorationen, mit Schwarz behängt. Vorwärts ist Theseus wieder bis 17, hinter dem Trabanten E, gekommen. Mit dem ersten Trimeter wendet er sich bei $\sigma\eta$ um, nach Phädra zu; schreitet weiter mit dem $\mu\acute{\alpha}\lambda\lambda\omicron\nu$ des Hephthemimeres vom zweiten und im Penthemimeres η $\kappa\alpha\tau\acute{\epsilon}\theta\iota\sigma\sigma\alpha$ umgekehrt nach der andern Seite. Nachdem so die 1. P. Klage war, folgt in der 2. P. die forschende Frage. Sie wendet sich zuerst mit jambischer Tripodie, Dochmius; Dochmius, jambischer Tripodie an die Trabanten und Phädra, unruhig hin und her in den Dochmien bei $\rho\acute{\epsilon}$ (var) auf Phädra zu, bei $\tau\acute{\alpha}$ (laura) in klagendem Ton von ihr zurückweichend. Die letzte jambische Tripodie endet auf 8, vor Kypris, und erhält so gleichsam thatsächlich die Antwort, daß Kypris die Ursache sei. Dann wendet sich in dem Trimeterpaare die Frage an die Diener im Palast. Theseus schreitet, mit Hephthemimeres Penthemimeres und Penthemimeres Hephthemimeres vor der Mitteltür hin und her, der er sich mit den Seitenschritten bei $\tau\acute{\epsilon}$ (var) und $\sigma\epsilon\lambda$ (var) nähert, von 8 nach 5, von 5 nach 5, wieder von 5 nach 5, und von 5 nach 8, über 1 hinüber und herüber, zuletzt wieder auf 8 vor Kypris endend. In der 3. P. kehrt der Dochmius von 8 und von der Mittelreihe 1, worauf die mittleren Trabanten ΓΓ stehen, nach der Mittelreihe 1 vor α. Dann macht er noch einmal von 1 nach 8 und von 8 nach 1 eine klagende Hin- und Herbewegung. Da die ganze Bewegung aber abnimmt und sich dem Ende nähert, so geht sie nur bis θ und δ (statt vorher ε und γ). Dann folgt in 2 Trimetern nach rechts und zurück links der Ganzschluss auf α 1.

d. Der Chor und Theseus. Zuerst tanzt der Koryphäus, allein, dann zugleich Theseus und der Koryphäusstoichos, zuletzt, während jene 6 stehen, der strophäische und antistrophäische Stoichos zugleich. So findet am Schluss des 1. Hauptteils, der durch die folgenden 10 jambischen Trimeter vom 2. Hauptteil des 2. Kommos gesondert ist, eine vollständige Steigerung durch den Gesang und Tanz einer größeren Zahl von Choreuten statt. Die Tanzerden im Kommos singen auch.

Der Koryphäus schreitet zuerst bis an E² nach der Abendseite, der des Hades, wohin Phädra geschieden ist, indem er auf alle Weiber, deren

beste sie ist, zuerst auf den antistrophischen Stoichos zeigt; dann bis vor B¹ nach der Lichtseite, auf den Koryphäusstoichos zeigend, auf den er zuschreitet, indem diese 2 Stoichen, auch zuletzt der strophische gegenüber, ihm alle Weiber symbolisieren; zurück endlich mit fortgesetzter Symbolik, bis zur Mitte zwischen dem Koryphäusstoichos und dem antistrophischen Stoichos. Der Stoichos der Mitte, 13 lang, steht um je 13 von jedem der Seite ab. Darauf beginnt mit dem Weberuf *ia* das Zusammen von Theseus und dem Koryphäusstoichos, laut, bedeutsam einsetzend. Alles ist nun in antithetischer Symmetrie in den Bewegungen, nach unten, oben, vor, zurück, rechts, links; auf Phädra, beziehungsweise Theseus, zu und von ihnen, vom Leid in hilfloser Klage zurückweichend. Alle 6 beenden ihren Tanz mit Ganzschluß auf ihren Ausgangsplätzen. Schauernd stehen während all dieser Zeit der strophische und antistrophische Stoichos still. Nun schreiten sie ihrerseits, 10 Mann auf einmal singend und tanzend, das Schlußkolo nach dem Logeion hin und zurück, während die 6, die bisher so agierten, schaudernstumm dastehen.

Mit *ta, ta* schreitet Theseus an die Treppe und diese hinauf, aus Fußende der Kline, nimmt die *déatroz* aus der Rechten Phädras und betrachtet sie, wobei er sich damit lebhaft hin und her wendet.

e. Der Koryphäus. Mit interjektionell beginnender Heptasemos schreitet der Koryphäus klagend auf die Frauen seines Stoichos zu, nach der Nachtseite gerade aus. Dann folgt in steten *éxdoxiz*, dem stets sich erneuernden Leid entsprechend, die Klage, indem 1 gleich gebaute und gleich lange, 8-zeitige Dochmien einen Gang in die Runde nach allen Richtungen machen, nach der Ausgangsstelle zurück, von 1 nach 9 (auf der Seite des Abends), nach 1, 9 (auf der Seite des Morgens), 1 der Mitte, in lauter Dochmien von $\sim \wedge$, $\sim \sim \sim$, mit einem Durchmesser von 9, von oben nach unten im ganzen, und 9. 1. 9 nach den Seiten. Bei *épióroç* stößt Γ^1 auf A¹; vgl. das Ähnliche im 2. Stasimon bei *éporómos* in αV , wo A² auf B² stößt. Vorher bei *éxdoxiz* schreitet Γ^1 zwischen Δ^1 und E¹ durch. Darauf folgt der Doppelweg mit der complexio *téza* = *tezeiv*, 2 Dochmien von nun verschiedenen Formen $\sim \sim$, $\sim \sim$ und \sim , \sim auf der Abendseite geradeaus bis $\alpha\beta$, zwischen A² und A³, den Choreuten, die dem Publikum am nächsten stehen. Nun schreitet Γ^1 die beiden begründenden Dochmien *áloúvous; záo* *ou ziv' óntaz léw* in den wechselnden Formen wieder, $\sim \wedge$, $\sim \sim$, $\sim \sim$, \sim , nach der Abendseite herum, bis 9, und von der Stelle 1 zwischen A² A³ zu der Stelle 1 zwischen Γ^2 Γ^3 . Endlich kehrt der Koryphäus, wieder interjektionell mit *qet qet* beginnend, in 2 Dochmien, vorwiegend auf der Abendseite, nach 1 α zurück.

Die ganze Bewegung von oben nach unten und zurück, zwischen $\alpha\delta$ und $\alpha\beta$, mißt 23 Engen.

Nachdem nun Γ^1 , Theseus, Γ^1 je 3, 2, 1 jambische Trimeter der Bitte, Klage, Frage vom Platz gesprochen, fährt Theseus melisch fort.

f. Theseus. Die *déatroz* in der Hand, die er wie den Flügel eines Unglücksvogels auf und ab gehoben hatte, eilt er nun mit *boq boq* wieder

herab nach α 1. Es hieß nur $\lambda\epsilon\chi\rho\acute{o}\nu$, $\lambda\acute{\epsilon}\xi\omicron\nu$, aber die $\delta\acute{\iota}\lambda\tau\omicron\varsigma$ $\beta\omicron\acute{\alpha}$. Wie er nach $\acute{\iota}\alpha$ $\acute{\iota}\alpha$ mit $\tau\acute{\iota}$ $\delta\acute{\eta}$ $\pi\omicron\theta'$ $\acute{\epsilon}\delta\epsilon$ $\delta\acute{\iota}\lambda\tau\omicron\varsigma$ fortfuhr, so jetzt nach $\beta\omicron\acute{\alpha}$ $\beta\omicron\acute{\alpha}$ mit $\delta\acute{\iota}\lambda\tau\omicron\varsigma$ $\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\tau\alpha$. Nach der Nachtseite möchte er entfliehen, schreitet, mit $\omicron\lambda\omicron\mu\epsilon\rho\omicron\varsigma$ das $\omicron\lambda\omicron\upsilon\acute{\epsilon}\iota\nu\omicron\varsigma$ bestätigend, nach der Abendseite, klagend zurück an die Kline, wohn es ihn doch zieht, wo er das Jammerlied geschrieben erblickt ($\acute{\alpha}\iota\delta\omicron\nu$), das so laut in seinen Ohren tönte ($\tau\omicron\theta\iota\gamma\gamma\acute{\alpha}\mu\iota\nu\omicron\varsigma$), wieder hervor und, umkehrend, der Unglückselige, zuletzt nach α 1 zurück.

Wehklagend weicht der Korymbos mit $\alpha\iota\alpha\acute{\iota}$ zurück und ruft dem Theseus, der sich umwendet, das bedeutsame $\acute{\epsilon}\kappa\phi\alpha\lambda\iota\varsigma$ u. s. w. zu.

g. Theseus. Theseus macht mit den 4 Dochmiern einen ähnlichen Rundgang, wie vorher Γ^1 , doch in antithetischen Richtungen. Der 4. Dochmius ist nicht auch 8-, sondern nur 7-zeitig; er geht sinngemäß ($\omicron\lambda\omicron\upsilon\acute{\epsilon}\iota\nu$) auf der Abendseite, aber nicht bis 9, wie der 1., sondern nur bis 7 ($\delta\upsilon\sigma\iota\kappa\alpha\iota\epsilon\gamma\alpha\rho\omicron\nu$), mit steten $\mu\epsilon\tau\alpha\phi\omicron\lambda\alpha\iota\varsigma$ der Richtung. Nicht schon kommt er nach 1 zurück. Dies findet erst in dem letzten, dem abschließenden Kolon des ganzen 2. Kommos, statt, worin er auf 1 mit $\omicron\lambda\omicron\upsilon\acute{\epsilon}\iota\nu$ $\kappa\alpha\tau\omicron\nu$ \omicron $\pi\acute{o}\lambda\iota\varsigma$ $\pi\acute{o}\lambda\iota\varsigma$ auf den Chor und das Publikum zuschreitet und auf $\kappa\delta$ zwischen den beiden $\Delta\Delta$ stehen bleibt. Im ganzen macht Theseus in f und g je 10 Schrittwege nach rechts; links; vor nach unten, diese letzten 19 geteilt in 6 hinter α und 13, eine Stoichoslänge, vor α .

Phädra wird durch eine Puppe auf der Kline dargestellt.

Den folgenden Dialog beginnt Theseus 885 mit $\acute{\iota}\pi\pi\acute{o}\lambda\iota\tau\omicron\varsigma$ und schließt Hippolyt 1101 mit $\pi\alpha\tau\epsilon\rho$.

Im Text des folgenden 4. Stasmons setze ich das $\Theta\epsilon\acute{\alpha}\varsigma$ aus 1127 der Strophe in die Antistrophe nach 1140.*) Der Sinn gruppiert sich hemiolisch, in α , a , β , b im großen 6. 4, 6. 4, 6. 4, 6. 4, in $\gamma\epsilon$ in Hälften von 5. 5, die wieder hemiolisch gegliedert sind. Umgekehrt hemiolisch war er im 1. Stasmon gegliedert, nämlich 4. 6, 4. 6, 4. 6, 4. 6 in α , a , β , b und dann wieder 5. 5, hemiolisch in diesen Hälften geordnet.

Die Zahlen der Kola aber sind, strophisch wie antistrophisch, im 1. 2. 3. 4. Stasmon 25. 20. 20. 25, indem das 1. und 4. Stasmon eine Epode haben. Die Ordnungen der Choreuten in den Tänzerstoichen und die Reihen, worauf sie stehen, sind:

	am Anfang		am Ende
des 1. Stasmons	ABΓΔΕ auf 32		AB, ΓΔ, Ε auf 20
" 2. "	AB, ΓΔ, Ε " 20		AE, BΔ, Γ " 10, 16, 20
" 3. "	AE, BΔ, Γ " 10, 16, 20		A, BΓ, ΔΕ " 20
" 4. "	A, BΓ, ΔΕ " 20		ABΓΔΕ " 32.

Die Ordnung und Stellung AE, BΔ, Γ auf 10, 16, 20 am Ende des 2. und Anfang des 3. Stasmons ist $\tau\alpha\phi\alpha\chi\acute{\eta}$ aus irgend einer andern, worin die Reihenfolge A, B, Γ, Δ, Ε und die Reihe 20 beibehalten wären. Im Storchos, der 13 mißt, sind 5 $\chi\acute{o}\rho\alpha\iota$ von den 5 Choreuten besetzt, 8 frei. Diese Klizen zwischen den 5 Choreuten in vielerlei Weisen verteilt werden, die aufzuzählen nicht angeht. Aus dieser imaginären Größe ist die wirk-

*. Vgl. S. 29 oben

liche $AE, B\Delta, \Gamma$ gebildet. Ebenso können viele Kombinationen anderer Reihen mit 20 gemacht werden. In der wirklichen 10, 16, 20 behauptet Γ , der Hegemon, die Reihe 20; und in der Ordnung $AE, B\Delta, \Gamma$ haben A und Δ ihre Stellungen, die 1. und 4., behalten. So steht denn eine *Dyas*, 2. und 3. Stasimon, zwischen einer andern, dem 1. und 4. Stasimon. Bezeichne ich die ungestörte Reihenfolge durch a , die gestörte durch b , so ist die Tetras $abba$ geordnet; jene in sich $AB\Gamma\Delta E - AB, \Gamma\Delta, E; A, B\Gamma, \Delta E - AB\Gamma\Delta E$, diese in sich als $AB, \Gamma\Delta, E - AE, B\Delta, \Gamma; AE, B\Delta, \Gamma - A, B\Gamma, \Delta E$, so daß die inneren Glieder den äußeren hier gleich sind. Tritt nun zu dem Paar der ungestörten Ordnungen noch eine dritte*) solche im 5. Stasimon, so hat die Gesamtheit der 5 Stasimen die aufgeregte hemiolische Gestaltung (siehe unten). In der Richtung von oben nach unten kehrt am Ende des 4. Stasimons der ganze Tänzerstoichos von $\beta-\pi\delta$ nach α bis $\pi\gamma$ zurück, von wo er am Ende des 1. Stasimons nach $\beta-\pi\delta$ gerückt war.

So finden der Anfang und Schluß der 4 Stasima auf 32 $\alpha-\pi\gamma$ statt, alle übrigen (bezw. in der *ταροχή* modifiziert) auf 20 $\beta-\pi\delta$.

Die ganze Ausdehnung des Tanzraums der Thyme, soweit er von links nach rechts im Hippolyt benutzt ist, verteilt sich so: in der Mitte 7. 1. 7 (13 in innerer Synapheia), davon rechts und links 8. 20. 32 (25 d. i. 2×13 in innerer Synapheia), außen rechts und links 33—45 (d. i. 13 in *Diazeuxis*); zusammen 13, 13. 1. 13, 7. 1. 7, 13. 1. 13, 13 = 89. Beiderseits bleiben die Choreuten um 1 von der Grenze zurück, indem die Thyme 46. 1. 46 = 91 = 7×13 mißt. Von 8—45 sind 38.

Analog ist die Ausdehnung von unten nach oben, im ganzen 46 $\alpha-\mu\epsilon$, wovon 45, $\mu\epsilon$, benutzt werden: 7, $\alpha-\xi$, für die erste Stasis des eingezogenen Oblongums; dann 38, verteilt in $\eta-\pi$, 8—20 (= 13), $\pi\alpha-\pi\epsilon$, 21—25 (= 5), und $\pi\epsilon-\mu\epsilon$, 26—45 (= 20). Diese Ausdehnung wird ganz vom Stoichos des Koryphäus gebraucht (s. u.). Die Tänzerstoichen aber gebrauchen nur die untere Hälfte, $\alpha-\pi\gamma$, bis zur Mittelreihe der ein Querband über die ganze Thyme bildenden Reihen $\pi\alpha-\pi\epsilon$.

Das 4. Stasimon bezieht sich auf das 1. in der Zahl der Engen und Baseis sowohl thematisch als durch Variation. Das 1. Stasimon hat in Alpha 12, in Beta 13, in Gamma 14, das 4. bezw. 11 und 14, und 10; d. i. in Alpha, Beta sind dort wie hier 25 ($12 + 13$, $11 + 14$), in Gamma $12 + 2$ dort, hier $12 : 2$. Im ganzen hat das 1. Stasimon 105, $100 + 5$, das 4. Stasimon 95, $100 \div 5$ Baseis (die *παρὰλλαι* im einzelnen siehe bei der Ausführung). Auch qualitativ beziehen sich die *πόδες* in Alpha beider Stasimen auf einander, doch mit etwas anderer Gestaltung und mit Steigerung in mehrerem Einzelnen in den beiden ersten Hauptperioden. Die Ordnung des Sinns ist im 1. Stasimon nach der Zahl der Kola in den je 2 Hauptperioden von $\alpha a \beta b$ je 4. 6, 4. 6, 4. 6, 4. 6, in denen von $\alpha a \beta b$ des 4. Stasimons 6. 4, 6. 4, 6. 4, 6. 4. Diese Hauptperioden aber sind im

*) Solche sind viele möglich, die aufzuzählen nicht angeht. 2. 2. 2. 2 — 1. 3. 1. 3 (so $AB, \Gamma\Delta, E$), 3. 1. 3. 1 (so $A, B\Gamma, \Delta E$) — 3. 1. 1. 3 ($A, B\Gamma\Delta, E$ würde so sein), 0. 4. 0. 4, 0. 5. 0. 3, 4. 0. 4. 0 u. s. w.

1. Stasimon in 2. 2, 2. 2 (*oĩkav* greift parallaktisch über), 2. 2, 2. 2 und in 3. 3 (*ĩpyovca* greift parallaktisch über, 4. 2, 3. 3, 4. 2, im 1. Stasimon aber in 3. 3, 4. 2, 2. 4, 4. 2 und in 2. 2, 3. 1, 1. 3, 2. 2 als in Unterperioden gegliedert (im 4. Stasimon ordnen sich 3. 3 einmalig gegenüber dem dreimaligen 4. 2, 2. 4, 4. 2, und 3. 1, 1. 3 gegenüber 2, 2, 2. 2 zusammen). In Gamma, *ye*, aber ist die Ordnung im einzelnen im 1. Stasimon in *e* 5. 5, 5, 3. 3 und 3. 3, 5. 5, 5 in *y*, im 4. Stasimon 4. 4, 3 in *e*, *e* *y*, 3. 3 in *e*, *y*, 3. 3 in *y*, *e*, 4. 4, 3 in *y*, *y*, *e*.

Die qualitativen Beschaffenheiten der Kola helfen diese quantitativen andeuten.

Ordnung der Orchesis. Daß das ganze Drama sich auf den Gegensatz der beiden Göttinnen Kypris und Artemis bezieht, ist dauernd durch ihre Bildsäulen an der Scenefront veranschaulicht, wo Kypris (mit Eros) neben den *πĩλας*, v. 101, rechts vom Zuschauer, auf 8 steht, gegenüber Artemis am Ende des Palastes links auf 20. Auf diese beiden Bildsäulen bezieht sich dem entsprechend die ganze Ordnung der Orchesis. Diese bewegt sich nach rechts und links vom Zuschauer, und nach oben und unten, mit Seitenschritten in jenem Fall nach oben und unten, in diesem nach rechts und links vom Zuschauer: jenes in den Stasimen, in dem Jägerchor, in den Klageanapästten Hippolyts, zum Teil in den Kommen, dieses in den Anapästten des Chors und zum Teil in den Kommen.

Die Thymele mißt 46. 1. 46 von rechts nach links, *α—μς* von unten nach oben, Spithamen. Davon sind in der Mitte bei dem Tanz nach oben und zurück *α—μς* mit Seitenschritten bis 11. 1. 11, bei dem Tanz nach rechts und links 45. 1. 45 mit Seitenschritten bis *η* und *πς* genommen, d. i. 21 und 20 Spithamen seitwärts, 45 und 45 vor und zurück: indem 11. 1. 11 je 1 Anapäst über die Reihe des Mittelsteichos 7. 1. 7 hinausgehe, *η* bis *πς* je 1 Jambus über die Reihen der Seitensteichen, die zuerst und zuletzt von *α* bis *πγ*, dazwischen von *εβ* bis *κδ* stehen.

In den Stasimen bewegen sich die Seitensteichen nach rechts und links, bis nach der Grenze des Raums 7. 1. 7 vor und zurück, mit Seitenschritten nach oben und unten.

Zunächst geht ihre Orchesis bis 20 und 8, und zurück. Zu dem Ende ist durch Evolution aus dem Oblongum, das in der Parodos ohne Gesang von der Parodos (räumlich) der Heimat her nach 7. 1. 7, *αδς* zog, die erste Aufstellung auf 32 genommen.

Die Entfernung nämlich zwischen 8 und 20 ist 12; dazu 12 nach außen giebt 24: das sind 2×12 von 32 bis 8 Schrittingen; rechnet man aber dazu die Ausgangschora, so sind es 25 Raummengen, $= 2 \times 13$ Raummengen in Syntaphia, 8—20 und 20—32, indem 20 als Schluß und Anfang zählt. Diese 2×12 werden in Alpha vor-, in Beta zurückgeschritten, so daß 20, worauf Artemis steht, den *carpo* bildet. Er ist auch die Hauptperson, die reißt, an der Rache genommen wird, der moralisch zuletzt triumphiert und gesegnet wird; Phädra ist Mittel, und daher würde das Stück weniger passend nach ihr genannt.

Die 2 Kola von Beta aber sind zu 2×13 verlängert, um über 32 hinauszuführen und einen zu frühen Schluss zu vermeiden. Dann wird in der Epode mit 14 nach 20 geführt.

Zu diesem Tanzraum aber ist nach außen in Diazeuxis noch 33—45, ein Raum von 13 Raumengen, gefügt, der von 32—45 in 13 Schritten durchmessen wird. Er ist um 1 grösser als die je 12 und dient dazu, darzustellen, wie Sehnsucht und Hoffnung aus der traurigen, bedrängten Gegenwart hinaus in andere Räume und Zeiten streben, und die Rückkehr daraus wieder in diese Gegenwart erfolgt, die wesentlich zwischen 8 und 32 spielt.

So ist denn die ganze Dimension von 8—45 d. i. 38 Raumengen, 37 Schritten in je 3 Kolen von 12 12, 13 gegliedert, indem die Kola sich diesen gegebenen Verhältnissen anschließen. Kypris steht bei den $\pi\lambda\alpha\alpha$ als die Herrschende, die Göttin der Königin im Palast, Artemis aber ferner an dessen Grenze.

Das Hin- und Herschreiten nun des Chors mit 2×12 von 32 bis 8, mit 2×13 von 8 bis 34, mit 14 bis 20 ist ein Schwanken in größeren Zügen.

Im 2. Stasimon wächst die Erregung. In 2×2 kürzeren Kolen, von je 12 Engen, geht es von 20 aus auf der nach 8 zu liegenden Seite hin und her. Eros erweist sich als der $\pi\lambda\epsilon\theta\omega\nu$. Durch Verkürzung und Verlängerung der Kola verschiedener Choreuten entsteht $\tau\alpha\sigma\chi\acute{\eta}$, indem nur Γ nach 20 zurückkommt, AE aber nach 10 und $\text{B}\Delta$ nach 16 kommt.

Dies wird durch ausgleichende Plus und Minus in den Längen der bezüglichen Kola wieder in die gerade Reihe 20 zurückgeführt, durch je 2 Kola, erst 2 von 12 und dann 2 von 13 Länge, für jeden Choreuten, wozu noch 2 von je 12 kommen, von denen das eine B, das andere E erhält (siehe die Ausführung, Teil I). Diese Kola führen von 20 über 32 in die Weite hinaus bis 45, aus der Gegenwart in die Ferne; und zurück nach 20.

Endlich im 4. Stasimon schreiten die beiden Seitenstoichen wieder in die Ferne hinaus in den Raum der Hoffnung und des Wunsches, doch nicht so weit, nur bis 42, indem das Ende dieser Bewegungen um 20 herum eingeleitet wird. Sie kehren dann nach 32, der Anfangsreihe des 1. Stasimons zurück, doch mit einer erst zu starken, wieder zurückgenommenen Bewegung, indem sie 14 Engen von 42 nach der Mitte bis 28 und 14 nach 42 zurückschreiten. Endlich dann nehmen sie mit 10 Schritten wieder die Anfangsstellung auf 32 ein, im Anblick des Unglücks fragend: Warum?

Auch in den Aufstellungen der 2 Stoichen auf 32, 20, 20, 32 findet je ein zu einer Gesamtsymmetrie geordneter innerer Wechsel statt. Zuerst stehen $\text{AB}\Gamma\Delta\text{E}$ von $\alpha\alpha-\chi\gamma$, rücken von da nach $\beta\beta-\chi\delta$, bleiben hierauf und kehren dann nach $\alpha\alpha-\chi\gamma$ zurück. Die inneren Entfernungen der 5 Choreuten von einander sind jambische von 3 und anapästische von 2 oder 4 Engen. Am Anfang des 1. Stasimons stehen sie jambisch $\text{AB}\Gamma\Delta\text{E}$, am Ende des 1. und Anfang des 2. anapästisch $\text{AB}, \Gamma\Delta, \text{E}$ (durch $\tau\alpha\sigma\chi\acute{\eta}$ am

Ende des 2. und Anfang des 3. Γ , $B\Delta$, AE auf 20. 16. 10 gruppiert, Γ weitab, $B\Delta$ anapästisch neben, AE unmittelbar bei einander), am Ende des 3. und Anfang des 4. anapästisch A , $B\Gamma$, ΔE , am Ende des 4. wieder jambisch $AB\Gamma\Delta E$. Die Kommata bezeichnen Entfernungen von 1 Anapäst, während die nicht durch Kommata getrennten Choreuten in der anapästischen Ordnung um $\frac{1}{2}$ Anapäst, in der jambischen um 1 Jambus von einander entfernt sind. Die ganz gleichmäßige jambische geht in die in sich ungleichmäßige anapästische, diese in die der *ragaxḗ* (s. o.), die der *ragaxḗ* dann wieder in die in sich ungleichmäßige anapästische und zuletzt diese wieder in die ganz gleichmäßige jambische über. Die Gesamtstoichen nähern sich dem Schauplatz der tragischen Handlung auf dem Logeion um 1 und kehren wieder um 1 davon zurück, α $\times \gamma$, β $\times \delta$, α $\times \gamma$.

Von 32 bis 8 sind 2×12 Engen, gegliedert durch 20, so daß natürlicherweise dies als 2 Kola aufgefaßt, behandelt wird. Von 8 kehren die Stoichen zurück. Als Gesetz gilt nämlich, daß die Seitenstoichen den Mittelraum 7. 1. 7, als dem Mittelstoichos gehörig, nicht betreten dürfen, so lange sie antistoichisch tanzen. Erst zuletzt, wenn sie einer nach dem andern Seite hinüberziehen, schreiten sie über ihn hinweg, um sich dann auf ihm ins Oblongum zur Epodos einzureihen. Wenn aber nun die Seitenstoichen in Beta des 1. Stasmons wieder 2×12 schritten, so kämen sie schon jetzt mit Ganzschluß nach 32, und der Stasimontanz fände einen sofortigen, jähen Abschluß. Die 2 Kola müssen daher dort eine andere Größe in Beta erhalten als 2×12 . Da das Drama hier steigt, so ist die Größe vermehrt. Es führen 2×13 bis 34 zurück, von da dann 14 nach der zu erreichenden Reihe 20. Zusammen sind dies $2 \times 12 = 24 + 2 \times 13 = 26 + 14 = 64$ für je 1 Choreuten, in je 5 Kolen, $2 + 2 + 1$. Für je 1 Stoichos von 5 Choreuten macht dies 5×64 und $5 \times 5 = 320$ und 25.

Es folgt die aufgeregte Hin- und Herbewegung zwischen 20 und 8 in 2 mal 2 Kolen zu je 12, im 3. Stasimon. Sie sollte am Ende nach 20 zurückführen. Dafür aber tritt obige *ragaxḗ* durch Verkürzungen und Verlängerungen ein. Das variierte Thema besteht aus 2×2 Kolen zu je 12 Engen, für je 1 Choreuten, was für die 5 je eines Stoichos 20 und 240 giebt.

Aus dieser *ragaxḗ* der Endstellung geht es nun hinaus in die Weite. Nicht bis in die äußerste, an die Grenze der Thymele, bis 46. Dort ganz dicht am Rand nach α während der ganzen Zeit von α zu stehen, würde keinen angenehmen Eindruck machen. Daher sind die Kola in Alpha des 3. Stasmons nicht 13 lang, weil 2×13 von 20 bis 46 führen würde. Sie führen mit 2×12 bis 44, mit 12 bis 32, mit den zweiten 12 bis 44. Indem dann die Kola in Beta zu 13 steigen, wird der Wunsch in die Weite nochmals angedeutet, dann aber sofort gewaltsam gebrochen, indem die Umkehr zur Gegenwart sogleich auf 45 erfolgen muß. Im ganzen machen die 13. 12, 13. 13 (die parallaktischen beiden Kola X. XI in Beta zählen nicht mit) für die 5 Choreuten im 3. Stasimon zusammen 20 Kola und 250 Engen.

Daß das 2. und 3. Stasimon eine abgeschlossene Gruppe sind, zeigt sich darin, daß die Stoichen am Anfang des 2. und Ende des 3. auf 20,

dazwischen aber am Ende des 2. und Anfang des 3. in der *καρχή* sich befinden.

Endlich im letzten der antistoichischen Stasima, im 4., kehren die Seitenstoichen nach 32 zurück, wo dann jeder Choreut genau auf derjenigen *ζώνη* steht, die er am Anfang des 1. einnahm. Die Stoichen schreiten nicht so weit hinaus, wie im 3. Stasimon, indem das Ende eingeleitet wird. Sie schreiten zuerst hinaus. Im 1. und 2. Stasimon gingen die Wegekola zuerst nach der Mitte, dann nach außen und wieder nach der Mitte. Symmetrisch nun im 3. und 4. Stasimon gehen sie umgekehrt zuerst nach außen und dann nach der Mitte. So schon im 3., wie eben entwickelt. Und so in Vollendung der Symmetrie nun auch im 4. Um es mit dem 1., im Gegensatz zu der Gruppe des 2. und 3., zu verbinden, ist es epodisch gestaltet, wogegen dem 2. und 3. eine Epode fehlt. Alpha und Beta haben zusammen gleich viele Engen im 1. und 4., doch anders verteilt; dort $12 + 13$, hier $11 + 14$. Es soll, indem es zu Ende geht, nicht so weit wie im 3., nicht bis 45, hinausgehn. Zu wenig deutlich wäre es, wenn es bis 44 ginge, was mit 2×12 geschähe; würden aber 2×10 genommen, so wäre die Ergänzung 15, um die 25 zustande zu bringen; was eine zu starke Differenz von den $12 + 13$ im 1. Stasimon gäbe. Also 2×11 ; diese führen dann bis 42. Die 2×15 dann bis 28 zurück, zu weit in der Erregung, und dann bis 42 wieder hinaus, so um 32 herum schwankend; indem 28 und 42 beides um 4 von 32 und von 46, dem Thymelerand, absteht. Endlich wird dann mit 10 von 42 nach 32 zurückgekehrt. So sind im 4. Stasimon 2×11 , 2×14 , 1×10 , im ganzen 5 und 60 für jeden Choreuten, 25 und 300 für jeden Stoichos.

Somit haben diese 4 Stasima 25 Kola und 320 Engen, 20 und 240, 20 und 250, 25 und 300 = 90 und 1110 im ganzen.

Nun folgt, nach dieser Gruppe der 4 respondierenden Stasima, das abschließende 5., worin je 2 Choreuten, ein strophischer und ein antistrophischer, gleichzeitig schreiten. Die Stasima schliessen so mit volltönigem Doppelakkord. Aphrodite droben auf dem Theologeion über dem Scenengebäude wird laut als die gepriesen, die über alles *μόνα κραίνει*. Um sich ins Oblongum zur Exodos demnächst einzureihen, schreitet jeder Seitenstoichos nach der andern Seite des Mittelraums 7. 1. 7 bis 8 hinüber. Dies macht von 32 bis 8 auf derselben Seite $2 + 12$, und dann bis 8 jenseits noch 14, zusammen 3 Kola und 38 Schrittingen und $3 \times 13 = 39$ Raumengen, Stoichosgrößen für jeden Choreuten, 15 und 190 für jeden Stoichos.

Diese 15 und 190 zu den obigen 90 und 1110 hinzugezählt, ergeben im ganzen 105 Kola und 1300 Engen für die Gesamtheit der 5 Stasima; abgesehen von den durch *παράλλαια* zur Wiederherstellung der geraden Reihe im 3. Stasimon hinzugekommenen 2 Kolen und 48 Engen, nämlich in Alpha 24 Engen, in Beta 2 Kola und 24 Engen, die nur innerhalb der Gruppe des 2. und 3. Stasimons mitzählen.

Als ideelle Durchschnittssumme für je 1 Kolon ergeben diese Summen $105.1300 = 1.12\frac{8}{21}$ Engen Schrittgrößen für die Gesamtheit der 5 Stasima.

Unter den 5 Stadien stehen das 1. 4. 5. in näherem Zusammenhange insofern, als sie von, nach, von 32 gehen, dagegen ebenfalls das 2. und 3 insofern, als sie von und nach 20 gehen. Die Verbindung beider Gruppen besteht darin, daß es vom 1. zum 2. von 32 nach 20, vom 3 zum 4. von 20 nach 32 geht. Das alles sieht das Auge leicht.

Die Gruppe des 1. 4. 5. ist durch Hinzufügung von je 3 Kolen zu einer durch 10 ausgehenden Größe charakterisiert, indem sie $(2 \times 10) + 5$, $(2 \times 10) + 5$ und $(1 \times 10) + 5$, 25. 25. 15 = 61 enthalten. Dagegen haben das 2. und 3. keine solche Hinzufügung und messen nur 2×10 und 2×10 , 20. 20 = 40. Diese Gesamtgruppierung in 3. 2 Kolen ist eine hemiolisch erregte, inhaltsgemäß ausdrucksvolle Einteilung des Ganzen. Sie ist eine Parallage der hemiolischen Gliederung von 105 in 63. 42, indem $65 = 63 + 2$, $40 = 42 : 2$ sind; welche hemiolische Gliederung also zu dieser Variation in thematischem Verhältnis steht.

Die 1300 Engen machen für je 1 Stasimon durchschnittlich 260. Es haben aber 1 = 320, 4. = 300, 5. = 190, zusammen = 810, d. i. (3×260) , 780 + 30; und 2 = 240, 3. = 250, zusammen = 490, d. i. (2×260) , 520 + 30. So findet auch in diesen Summen der Engen eine Variation eines Lemischschen Thomas statt, indem $780. 520 = 3. 2.$

Die zu Grunde liegende Basis des Ganzen ist eine erregte; nicht eine isische, sondern eine 3-zeitige diplasische, mit der sich isische 2- und 4-zeitige in Monopodien und Polypodien ($\text{---}, \text{---}, \text{---}$ sowie $\text{---}, \text{---}, \text{---}$ und $\text{---}, \text{---}, \text{---}$ sowie $\text{---}, \text{---}, \text{---}$ und $\text{---}, \text{---}, \text{---}$ sowie $\text{---}, \text{---}, \text{---}$ und $\text{---}, \text{---}, \text{---}$ sowie $\text{---}, \text{---}, \text{---}$ und $\text{---}, \text{---}, \text{---}$ sowie $\text{---}, \text{---}, \text{---}$) verbinden. Die Durchschnittsgröße von je 1 Basis wird so $= 3^{\frac{1}{2}}$, indem 4 solche Durchschnittsgrößen auf 1 Kola von $12^{\frac{1}{2}}$ (s. o.) kommen. Die 105 Kola enthalten 420 solche Durchschnittsgrößen. Wirklich vorhanden sind jedoch Basen von $3^{\frac{1}{2}}$ nicht; sondern die 420 Basen sind in teils 3-, teils 2- und 4-zeitige gegliedert. Die Durchschnittsgrößen von $3^{\frac{1}{2}}$ und $12^{\frac{1}{2}}$ hat Euripides sicherlich nicht genau im einzelnen berechnet, sondern die 420 Basen als das Ganze, was den 1300 Engen und 105 Kola gleichkommt, genau gleich ist, hemioisch in $3 \times 84 = 252$ und $2 \times 84 = 168$ thematisch gegliedert und diese Zahlen durch $+ 8$ und $- 8$ zu 260 und 160 variiert. Diese Summen aber hat er auf die 25, 25, 15 und 20, 20 Kola, jedes Kola zu 4 Basen gerechnet, verteilt, so daß das 1. Stasimon 100, das 4. auch 100, das 5. aber 60, und das 2. und 3. je 80 erhielten.

Die Zahlen der Basen sind allerdings dem Auge nicht so deutlich wie die Stellungen der Steichen am Anfang und Ende der Stasima, und sie sind daher für das Kunstwerk viel weniger wichtig. Der Zuschauer mußte sie im Gedächtnis merken, und sie blieben daher der Masse wohl unverständlich. Aber welcher gewöhnliche Zuhörer bemerkt heutzutage die symmetrischen, harmonischen Verhältnisse von grossen Symphonien u. dgl.? Der Kunstverständige, der sofort eingehendere Auffassung hat, studirt doch auch vorher oder nachher die Partituren. Dazu kommt, daß der künstlerische Sinn der Griechen überhaupt, um sich voll objektiv zu genügen, auch was

dem Sinn verborgen blieb, vollkommen künstlerisch auszugestalten liebte, wie sich in ihrer Architektur zeigt. So ist es denn auch mit den Verhältnissen bei den Zahlen der Baseis.

Im 1. Stasimon sind in $\alpha \div 2$ Baseis, also $40 \div 2 = 38$, wogegen in $\beta 40 + 4 = 44$ sich finden; in der strophischen Epode aber ist die thematische Zahl von $4 \times 5 = 20$ zu 4. 4, 5. 5. 5 (antistrophisch 5. 5. 5, 4. 4) = 23 erhöht. Dagegen hat im 4. Stasimon $\alpha 40 \div 8 = 32$; $\beta 40 + 2 = 42$; die Epode strophisch eine Verminderung von 20 zu 17, nämlich 3. 3. 3, 4. 4 (antistrophisch 4. 4, 3. 3. 3). Endlich hat das 5. Stasimon in VII (EA) + 3, in XI (ΔB) + 1 = + 4; im ganzen $60 + 4$ ($\Gamma \Gamma$ behält in seinen 3 Kolen je 12, $\div 0$). Gehen wir nun aber davon aus, daß je 1 Kolon thematisch 4 Baseis hat, thematisch also das 1. Stasimon 100 Baseis in $10 + 10 + 5$ Kolen, ebenso das 4. Stasimon 100 in $10 + 10 + 5$, endlich das 5. Stasimon 60 in 15, so sind diese 3 Stasima in den Baseis durch Parallagai so verknüpft: Zunächst sind das 1. und 4. in den beiden Teilen, die sie im Unterschied von allen andern Stasimen, dem 5. wie dem 2. und 3., allein haben, den Epoden, verknüpft, indem das 1. darin + 3, $20 + 3 = 23$, das 4. aber $\div 3$, $20 \div 3 = 17$ hat. Sodann sind das 1. 4. 5. Stasimon so verknüpft, daß das \div in Alpha von 1. und 4., das + in Beta von 1. und 4. und von 5. steht; so: in Alpha hat das 1. in I. II je 3 Baseis, also je $\div 1$, in 4. nur in III. IV je 4 Baseis, in den übrigen 8 Kolen aber je 3, also in den 8 je $\div 1$, d. i. im ganzen in Alpha das 1. Stasimon $\div 2$, das 4. Stasimon $\div 8$, = 38 und 32 für 40 und 40. Nun haben α und β als Länge der Kola dort 12. 13, hier 11. 14, zusammen gleich viel. Demnach erhielten das 1. und 4. Stasimon zu den $\div 2$ und $\div 8 = \div 10$ die ausgleichenden + 10, wenn es bloß gälte, diese beiden Stasima zu verbinden. Es ist aber mit ihnen noch das 5. zu verbinden. Dies geschieht so, daß + 4 im 1., + 2 im 4., zusammen 6 in β und β , im 5. aber wieder + 4 stehen; d. i. 6 in den 2 respondierenden Stasimen = 3×2 , die 4 in dem nicht respondierenden 5. Stasimon = $2 + 2$, also im ganzen 3. 2, hemiolisch; indem von den $\div 2$ und $\div 8$ nicht bloß die $\div 2$ vom 1. Stasimon auch im 1. Stasimon, sondern außerdem noch, der Verbindung mit dem 4. Stasimon halber, 2 von den $\div 8$ des 4. Stasimons, endlich aber die übrigen 4 von den $\div 8$ durch + 4 im 5. Stasimon ausgeglichen werden. Kurz so:

Im 1. Stasimon	im 4. Stasimon	im 5. Stasimon
in $\alpha 40 \div 2 = 38$	$40 \div 8 = 32$	in VII EA $12 + 3 = 15$
„ $\beta 40 + 4 = 44$	$40 + 2 = 42$	„ XI $\Delta B 12 + 1 = 13$
		28
„ $\epsilon\pi. 20 + 3 = 23$	$20 \div 3 = 17$	dazu $\Gamma \Gamma, AE, B\Delta$ mit je $12 = 36$
	105	91
		64
=	100 + 5	und $95 \div 4$
		60 + 4
=	100	und 100
		60
		zusammen = $252 + 8$ [gegenüber $168 \div 8$ (160) im 2. und 3. St.].

Dafs im 1. Stasimon $\beta + 4$, im 4. Stasimon $\beta + 2$ sind, nicht umgekehrt, obwohl das Kolon thematisch dort 13, hier 14 mißt, hat seinen Grund darin, dafs im umgekehrten Fall im 1. Stasimon die $\div 2$ von α durch $\div 2$ von β ausgeglichen wären, die $\div 8$ des 4. Stasimons aber durch $+ 4$ in diesem und $+ 4$ im 5. Stasimon, wodurch eine Trennung des 1. vom 4. und 5. entstanden wäre. Wogegen nun die $+ 4$ in β des 1. Stasimons in Beziehung teils zu den $\div 2$ im 1. Stasimon, teils zu den $\div 8$ im 4. Stasimon stehn, zu denen also dann $+ 2$ im 4. und $+ 4$ im 5. in Beziehung treten, so dafs sich die Kette der $+ 4$, $+ 2$, $+ 4$ ununterbrochen durch alle die 3 Stasima zieht.

Dazu tritt dann noch innerhalb des 1. Stasimons die Variation von $\div 1$ und $+ 1$ in α und der $\div \pi$, wodurch auch α und $\div \pi$ verbunden werden. Durch $\div 2$ und $+ 2$ sind innerhalb des 1. Stasimons, wie eben gesagt, α und β verknüpft, zu 38 und 42 variiert. Diese erste Variation aber zwischen den 3 Stasimen ergab, wie oben gesagt, im 1. Stasimon 38, 44 (wovon 42 innerhalb des 1. Stasimons), 23. Daraus sind ferner 39 und 22 in α und $\div \pi$ durch $+ 1$ und $\div 1$ variiert.

Das 1. und 4. Stasimon sind im Sinn und Satz so in Alpha und Beta verknüpft, dafs die Ordnung der je 10 Kola dort 4. 6, 4. 6, 4. 6, 4. 6, hier 6. 4, 6. 4, 6. 4, 6. 4, also in hemiolischer Weise antithetisch ist. Dem schließt sich die Ordnung der Chorenten so an: AA. BB, $\Gamma\Delta E$. $\Gamma\Delta E$ in α , ebenso thematisch AA. BB, $\Gamma\Delta E$. $\Gamma\Delta E$, doch zu AA. BB, $\Gamma\Delta E$. $\Delta E\Gamma$ variiert, in a und in β und b ; hier aber EE. $\Gamma\Gamma$. $\Delta\Delta$, AB. AB in α und a , EE. $\Delta\Delta$. $\Gamma\Gamma$, BA. BA in β und b .

Teil I.

Euripides' Hippolytos.

1. Der Jägerchor. V. 58—72.

I	"Ἐπειθ' ἄδοντες ἔπειθε (V. 58)	'
II	τὰν Διὸς οὐρανίων	'
III	Ἄρτεμι, ἃ μελόμεσθα.	'
IV	Πόντια πότνια σεμνοτάτα, Ζηνὸς γένεθλον,	'
V	χαῖρε χαῖρέ μοι, ὦ κόρα	A ³
VI	Λατοῦς Ἄρτεμι καὶ Διὸς,	B ³
VII	καλλίστα πολὺ παρθένων,	B ³
VIII	ἃ μέγαν κατ' οὐρανὸν	A ¹
IX	ναῖεις εὐκατέρευαν ἀλάν,	A ¹
X	Ζηνὸς πολέχουσον οἶκον,	A ³
XI	χαῖρέ μοι, ὦ καλλίστα	'
XII	καλλίστα τῶν κατ' Ὀλύμπου	'
XIII	παρθένων Ἄρτεμι (V. 72).	'

Μέτρον παρηλλαγμένον.			Μέτρον πρωτότυπον.		
I	υ - - - υ υ - υ	12 δ'	δ' 12	υ - - - , υ υ - υ	
II	υ υ υ Ἀ - υ υ -	10 γ'	δ' 13	υ υ υ - υ , - υ υ -	
III	υ υ υ Ἀ - υ υ - υ	11 γ'	δ' 13	υ υ υ - , - υ υ - υ	
IV	υ υ υ υ υ υ υ υ - - - υ - -	23 ε'	δ' 15	υ υ υ υ υ υ υ υ -	
V	υ υ υ υ υ υ -	12 δ'	δ' 12	υ υ = υ υ , - υ -	
VI	- - - υ υ - υ -	13 δ'	δ' 13	- υ = υ υ , - υ -	
VII	- - - υ υ - υ -	13 δ'	δ' 13	- υ = υ υ , - υ -	
VIII	υ - υ Ἀ υ - υ -	11 δ'	δ' 12	- υ , υ υ = , υ =	
IX	υ - υ υ υ - -	15 δ'	δ' 14	υ - , - υ υ = , υ = , -	
X	υ - υ υ - - -	14 δ'	δ' 14	υ = , υ = υ , = -	
XI	υ υ - Ἀ - - -	12 δ'	δ' 12	- υ υ - υ , - - -	
XII	- - - υ υ - -	14 δ'	δ' 14	- - - , - υ υ - -	
XIII	υ - - - υ υ Ἀ	9 δ'	δ' 12	- υ - , - υ - -	
169 ηβ			ηβ 169		

- I τρίτος πρῶτος, καίων τρίτος.
 II συζυγία δακτυλική προκαταληκτική εἰς δισσύλλαβον, *συζυγία δακτυλική συλλαβή*.
 III *συζ. δακτ. προκαταλ. εἰς συλλαβήν*, συζ. δακτ. καταλ. εἰς δισσύλλαβον.
 IV τετραποδία δακτ. καταλ. εἰς δισσύλλαβον.
 V δογμακόν.
 VI " πολυσχημάτιστον.
 VII " " "
 VIII ἀπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου.
 IX " " " " , μακρά.
 X " " " " , ἰάμβον mit τελευταία μακρά.
 XI *συζ. δακτ. προκαταλ. εἰς δισσύλλαβον*, συζ. δακτ. καταλ. εἰς συλλαβήν.
 XII συζ. δακτ. προκαταλ. εἰς συλλαβήν, *συζ. δακτ. καταλ. εἰς δισσύλλαβον*.
 XIII κρητικὸς, τρίτος δεύτερος.

Anmerkung. Die römischen Zahlzeichen deuten die $\kappa\acute{\alpha}\lambda\alpha$ an, die arabischen die $\gamma\acute{\epsilon}\nu\eta\alpha$ und die griechischen die $\beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$. '1' bedeutet $\tau\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\lambda\epsilon\tau\alpha\varsigma$, $A^1 B^2 A^3$ — erster, zweiter, dritter Stoichos vom $\theta\acute{\iota}\alpha\tau\alpha\varsigma$ aus bezeichnet durch die vorderen Theraponten. Die Flöte giebt das Thema, der Gesang die Variation durch + und -, bezeichnet durch α , β , γ und Λ , Λ . [Über den mit Sternchen eingeschlossenen Worten steht mit Bleistift geschrieben: $\epsilon\pi\iota\lambda\omicron\gamma\epsilon\ \beta\alpha\varsigma\iota\varsigma\ \acute{\alpha}\nu\theta\ \epsilon\pi\iota\kappa\alpha\iota\omicron\upsilon$; Zeichen und Benennungen sind hier wie sonst ohne jedwede Änderung genau nach dem Manuskript mitgeteilt.]

Abkürzungen, deren ich auch gewöhnlich bedienen werde:

Mit Alpha bezeichne ich $\epsilon\pi\iota\ \alpha'$ und $\tau\epsilon\tau\iota\alpha\tau\epsilon\ \alpha'$ zusammen, mit Beta $\epsilon\pi\iota\ \beta'$ und $\tau\epsilon\tau\iota\alpha\tau\epsilon\ \beta'$ zusammen; mit 1. 2 3 4 U-P die 1 2 3 4 Unterperiode, mit 1 2 H-P die 1. 2 Hauptperiode, mit di. diplasisches, mit h. hemiolisches, mit is. ismisches Geschlecht; $\pi\omicron\sigma\varsigma$, Syzygie mit π , Syz.; Benschritt, Vorschritt, Nachschritt mit B, V (π , N n); Jambus, Trochäus mit J, T; Pyrrhichius, Anapäst, Daktylus, Spondens mit Py, A, D, S; Phön mit P (worumher ich alle 6-zeitigen Fäße begreife, vgl. Bachius Sen. p. 25 M. Jan. in Rh. M. N. F. 46, 1891, S. 565. Anon. Ambros. bei Studemund Anecd. Var. Gr. I p. 228).

Aphrodite spricht den Prolog vom $\theta\epsilon\iota\omicron\lambda\omicron\gamma\epsilon\iota\omicron\upsilon$ (vgl. zum 5. Stasimon) herab, in dessen Mitte, auf 1, sie bis nahe zum Rand hervorgetreten ist. Sie ist die Gottheit, die in dem folgenden Drama ihre Herrschermacht offenbaren wird, was sie von dieser dominierenden Stelle aus verkündet.

Sie sieht den Hippolyt mit dem Chor der Theraponten von der Seite der Heimat hereinkommen. Ohne Flötenbegleitung, überhaupt ohne $\kappa\omicron\omicron\delta\omicron\varsigma$, singt der Chor Hymnen, was sie spöttisch $\acute{\alpha}\lambda\lambda\alpha\varsigma$ nennt; worauf sie zurücktritt und sich ganz $\xi\kappa\omega\ \tau\omicron\upsilon\upsilon\delta\epsilon\ \tau\omicron\pi\omega\upsilon$ entfernt (welcher Ausdruck nicht von dem $\iota\omicron\gamma\epsilon\iota\omicron\upsilon$ beschränkt zu fassen ist, wie A. Müller 'Griech. Bühn.-Alt.' 151 A. 1 meint). Auch in der Höhe Lätten der $\kappa\omicron\omega\mu\omicron\varsigma$ und Hippolyt sie wahrnehmen können.

Hippolyt schreitet um 1 Stoichoslänge = 13 Engen, vor dem $\kappa\alpha\tau\alpha\ \zeta\upsilon\gamma\acute{\alpha}$ hinter ihm her schreitenden übrigen Chor, der eine gleiche Länge, nämlich die von 1 Stoichos hat. Die Mittelstelle im 1. $\zeta\upsilon\gamma\acute{\alpha}$, die des Hippolyt, ist leer.

Das erste $\zeta\upsilon\gamma\acute{\alpha}$, also vor demselben nur A^2 und A^3 , betreten die Parodos auf 79, wenn Hippolyt gleichzeitig 66 erreicht, nachdem er vorher allein eingetreten ist.

Man hört den Chor erst entfernter, indem er, aus der Chorthür Z unter dem bedeckten Gang hin nach der Treppe Z' gezogen und dann auf dieser zu der ansteigenden Fläche außerhalb der hölzernen Querwand über die Parodos hinaufgestiegen, dann weiter bis zu der Plattform aufsen vor den Eingang schreitet und dabei singt.

Was für Hymnen er singt, ist nicht gesagt. Hymnen sind Gedichte auf die Götter im allgemeinen. Jedenfalls sind es hier bekannte, denn wie sollte der Chor sonst sie so im Hereinmarsch singen können? Euripides hat hier auch keine speziell für diesen Fall gedichtet. Sie werden aber uralt sein; denn das Publikum wußte ja, daß das Stück im Heroenalter spielte. Da liegt es nun nahe, an homerische Hymnen zu denken, an solche, die wenigstens für uralt galten. Dem steht freilich im Wege, daß

diese Hymnen, Hymnen *katerochen*, stehend gesungen wurden; vgl. Christ 'Geschichte der griech. Litt.' S. 124. Immerhin aber wäre es doch nicht ausgeschlossen, sich vorzustellen, daß ein solcher Hymnus, Teile eines solchen Hymnus bei anderer Gelegenheit auch einmal schreitend vorgetragen wurden; wie man ja auch bei uns doch wohl einmal von einem freien Chor von Menschen einen Choral könnte im Schreiten singen hören.

Auf 8δ der Heimatsseite steht die Bildsäule der Kypris, auf 20δ die der Artemis, hinter α. Beide sind wohl leicht transportable weißgefärbte Holzbilder; vgl. Wieseler 'Theat. u. Denkm.' zu III 18, S. 32* unten.

Der Chor kommt ἀγρόθεν, vom heimischen ἀγρός, denn in die Fremde ist der Jagdzug nicht gemacht worden. „Wirklich erstreckte sich das wald- und wildreiche Artemisgestade, von dem wir den Hippolyt herkommend denken müssen, auf der Hafenseite“; Barthold.

Hippolyt schreitet mit nicht achtender Gebärde bei Kypris vorüber, während A* und A' vom 1. ζυγόν auf 8 vor ihr stehen bleiben.

Von 79 bis 8 sind 71; von 66 bis 1 sind 65, und von da sind bis 7 jenseits 6; so daß mit 71 das erste ζυγόν bis an die Grenze des 1 Stoichoslänge in der Breite messenden Raums vor der Mitte, Hippolyt bis auf die letzte Reihe desselben, 7. i. 7, kommt.

So viel, 71, messen 3 Hexameter, von denen 1 trochäisch, 2 spondeisch enden (24, 23, 24 = 71).

Hippolyt stimmt den ersten auf 66 an, nachdem er von 79 bis 66, ohne zu singen, schweigend, geschritten ist; während die Theraponten draußen V. 17 ἤγειται u. s. w. singen und mit der Schlusssilbe σα nach 79 hereintreten. Der vom αὐλός begleitete Gesang beginnt mit dem Wort ἐξάχουσα.

Die Parodos ist zwischen 79 und 80 durch einen Vorhang begrenzt. Derselbe hängt an der Eisodosseite an einer an der Parodos befestigten Stange; an der Mauerseite von Y ist ein Vorsprung von 3 Spithamen, an dem eine gleiche Stange den Vorhang trägt. Er läßt sich zurückschieben, nach beiden Seiten, längs einer Querstange oben. Dies geschieht, beim Eintreten des 1. ζυγόν in einer Breite von 7 nach außen, nach der Eisodosseite. Das ζυγόν schreitet an der Eisodos entlang auf 15, 17, 1, Hippolyt auf 17. Der Boden der Parodos ist überall 13 breit, indem schräg vorspringende Hölzer an der Holzwand, die von dem Vorderende der 3/4 Säule von H nach dem Pfeiler bei Z¹ parallel mit der Außenmauer der Parodos und den Treppenstufen von Z¹ läuft, den Boden tragen, wo und jensachdem er über sie vorspringt. Indem der Anfangsschritt des 2. Hexameters nach innen, der des 3. nach außen gemacht wird, bleiben alle schließlich auf den Reihen 1, 17, 15.

Die Lexis hat 169 Zeiten, nach A. Kirchhoff, wenn γένεθλον, wie sonst, υ _ υ, πολύχρουσον υ _ _ υ (Hecub. 492; Soph. Elektr. 9) und die Ultima von γένεθλον vor χαῖρε, von Διὸς vor καλλίστα, von οὐρανὸν vor ναεῖς, von οἶκον vor χαῖρε, von Ὀλυμπόν vor παρθένων positione lang gemessen wird.

Die Vereinigung von πότνια, πότνια, ἀμύμονα, Ζηνὸς γένεθλον giebt der Anrede durch die Länge mehr Feierlichkeit, als wenn zwei kleinere Kola daraus gemacht werden. So erhalte ich 13 Kola.

169 ist das Quadrat von 13.

Vitruv V Praef., edd. Rose et Müller-Strübing, p. 101, sagt, daß Pythagoras und seine Anhänger *cybicis rationibus praecepta in voluminibus* geschrieben hätten, *constitueruntque cybum CCXVI (= $6 \times 6 \times 6$) versus* *cosque non plus tres in una conscriptione oportere esse putaverunt* *hanc autem similitudinem ex eo sumpsisse videntur quod is numerus versuum uti cybus in quemcunque sensum insederit, immotam efficiat ibi memorie stabilitatem.* Natürlich entsprachen den Zahlengruppen Abteilungen des Sinns. Schauspielkunst, Orchestik kommen hierbei nicht in Betracht. Dann aber führt Vitruv fort: *Graeci quoque poetae comici interponentes e choro cantum dawsunt spatia fabularum, ita partes cybica ratione facientes intercapitulis leuant actorum (GH auctorum) pronuntiationes.* Ob ein Kubus bei Pythagoras aus lauter Einzelgruppen von je 6 Versen bestand und diese wieder in Gruppen von je 36 geordnet waren, ist nicht gesagt. Es könnten auch mehr, auch weniger sein. Jedenfalls ist *cybus* ein *corpus sex lateribus aequali latitudine perquadratum*; wenn es nun heißt *in quemcunque sensum insederit*, so ist doch der *sensus* = *latus* = *Quadrat* = x^2 . Ein gesamtes Buch ist nun aber nicht kubisch gegliedert, denn es heißt *non plus tres (cybus) in una conscriptione oportere esse putaverunt.*

Ähnliches findet sich nach Vitruv auch bei den griechischen Komikern, welche durch zwischengestellte chorische *cantica* die *spatia fabularum* teilten. Das wäre zu untersuchen. Von den Tragikern ist nichts gesagt. Warum nicht?

Auch die griechischen Komiker machten *partes cybica ratione*. Daß die *partes* zusammen einen Kubus bildeten, ist nicht gesagt. Nach Analogie des über die Pythagoräer Gesagten ist anzunehmen, daß nur die Teile je in sich kubisch waren; wieviel Teile aber, ob nur 3 höchstens, und ob $6 \times 6 \times 6$ oder vielleicht auch mit einer andern Grundzahl gebildet, darüber ist nichts gesagt. Als Zweck ist bei den Komikern nicht eine Unterstützung des Gedächtnisses angegeben. Es ist vielmehr gesagt, daß so, bei der Herstellung von solchen Teilen durch die chorischen Unterbrechungen, eine Erleichterung der *pronuntiationes actorum* eintrete. Dies würde jedoch freilich auch eintreten, wenn die getrennten *partes* nicht kubisch je in sich gegliedert wären. Aber warum schweigt Vitruv eben über die Tragiker, wo doch auch die Episodien durch die *μῦθοι* getrennt sind, also auch die *pronuntiationes actorum* erleichtert werden?

Vitruv nun will dem Beispiel der *maiores*, von denen dieses *naturali modo* observiert ist, folgen, doch nur insofern, als er *brevis voluminibus* schreiben zu wollen erklärt, weil sein Stoff dunkel, schwer sei. Und ferner will er in *singulis voluminibus* Zusammengehöriges vortragen, *ut non sint quarrentibus sepe ratum colligenda*, daß die nach einem Gegenstande Suchenden ihn nicht erst an verschiedenen Stellen sammeln müssen (Reber). So weit

also ahmt er die Pythagoräer nach: daß er es auch in Zahlenverhältnissen thue, sagt er aber nicht.

Man könnte also fragen, wie es denn damit bei den Tragikern stehe? Eine Untersuchung darüber stelle ich nicht an. Ich beschäftige mich nicht mit den Episodien, sondern mit der Metrik und Orchestis des menschlichen Theils der Tragödie, speziell des Hippolyt, in ihrem Verhältnis zu einander, indem die Erörterung des Orchestischen dabei der eigentliche Zweck ist.

Der Jägerchor also (siehe oben) enthält $169 = 13 \times 13$, was nicht ein Kubus, sondern ein Quadrat ist. Den 13 metrischen Kola entsprechen 13 orchestische Kola, Wege: vielleicht ist der Name Kolon aus der Orchestik in die Metrik übergegangen. Durchschnittlich ist folglich jedes 13 Engen, d. i. 1 Stoichoslänge groß.

Diese durchschnittlichen Größen liegen in der Form ideeller Kola den wirklichen zu Grunde, welche aus jenen durch *παράλλαι*, sich ausgleichendes $+$ und $-$, gebildet sind. Das wirkliche Kunstwerk ist also nur als Variation vorhanden, indem das Thema, das rhythmische Thema, nicht, wie bei unseren Kompositionen, wirklich vorangestellt wird, sondern nur ideell vorhanden ist und aus der Variation gefunden werden muß. Dies gilt jedoch nur von dem Ganzen, indem im einzelnen auch Kola ohne *παράλλαι* sich finden können, z. B. in unserm Jägerchor VI und VII. Auch finden schon im ideellen Thema mitunter Variationen der abstrakten *μετέθ*, durch ideelle *παράλλαι* statt, um bestimmte Gruppierungen herzustellen, so zwischen I. XIII zu IV, V zu X, VIII zu IX.

Schol. ad Hipp 58, Dindorf 1863, p. 83, 81 heist es zu *ἔπειθ' ἔδοντες*: τοῦτο εἶναι μὲν τὸν Ἰππολύτῳ φασὶν ἔδιν. αὐτὸν δὲ τοῖς ἐπομένους τῷ Ἰππολύτῳ ἀπὸ τῶν κυνηγισίων ταῦτα λέγειν. . . Ἄλλως. ὁ Ἰππόλυτος ἐμὲν παρακλήσεται, ἢ ἄλλῃλους προεγείπονται οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ, ἧρουν οἱ συνεπόμενοι τῷ Ἰππολύτῳ κυνηγίαι. Der Auffordernde kann nur Hippolyt sein. Denn, ob man *ἔπειθ'* durch 'folgt' oder durch 'kommt mit' übersetzt, so ist es weniger nahelegend, daß jeder von vielen die Aufforderung, Artemis durch Gesang zu feiern, in gleicher Weise an die übrigen richtet, als daß der Vorzüglichste unter allen dies thut. In den Handschriften hat auch Hippolyt I. II. III Barthold, Krit. Anhang, zu 58.

Darauf deutet auch das vorhergehende *ὀπισθόπους*, 51. Zwar hat Passow: „*ὀπισθόπους* hinterher gehend, folgend, dah. der Diener“. Allein aus den Stellen, die er anführt, ergibt sich die Verallgemeinerung = Diener nicht; und Stephanus sagt nur *post gradens, sequens*. Bei Euripides Hippol. 1179. 1180 hebt *ἅμα* = *simul* nicht die Vorstellung auf, daß die mit Hippolyt zugleich Schreitenden, wie es natürlich ist, hinter ihm herschreiten; ebensowenig hier in 51. In 1180 spricht auch noch der attributive Zusatz *φύλων* dagegen, daß *ὀπισθόπους* als dienend zu fassen sei. In Aesch. Chorph 709, Wecklein, steht es in dem Zusammenhang, daß Orestes, der Herr, vorausgeht und anklopft 649; denn daß ein anderer als er den *κρουον* mache, davon fehlt jede Andeutung. Er klopft eben selbst an und ruft: *παῖ, παῖ*, so höre doch; und als der *οἰκίτης* antwortet: ich

höre schon, wer ist denn ὁ ξένος, der den Lärm macht, antwortet Orest mit ξῆω καὶ γέλω). Dann beginnt freilich Klytämnestra mit ξένος, allein Orest antwortet ihr mit ξένος, ἐγὼ μὲν und führt das Gespräch, und Klytämnestra sagt darauf κρηναίης zu ihm; er steht ihr also am nächsten. Ihn befehlt sie dann auch zunächst in die ἀνδρώνες zu führen, und sagt erst hinzu: ὀρθόδοτος δὲ τοῦδε καὶ ξυμπαιζόμενος. Dieser letzte Zusatz will nun nichts anderes sein als eine freundliche Bezeichnung, daß sie nicht bloß sein Gefolge, sondern auch überhaupt seine Reisegefährten seien; wie denn auch in ξῖν durchaus nicht speziell der Begriff des Neben, sondern allgemein der Verbindung, Gemeinschaft liegt.

Somit ist I an Hippolyt zu geben. Davon hängt aber inhaltlich der ganze fernere Satz ab, so daß Hippolyt I. II. III singt und schreitet.

Wozu er auffordert, ihm singend zu folgen, das muß er nun im Folgenden auch selbst thun. Jedenfalls also fällt auch noch IV dem Hippolyt zu. Die Symmetrie der Zahlen wird zeigen, daß es ihm allein zufällt.

Passend fallen dann sofort die Angeredeten ein, seinem Anruf an die Göttin sich mit Anruf anschließend. Auch sie müssen, wie er, nicht bloß singen oder schreiten, sondern singend schreiten.

Von IV an, IV—XIII, giebt E alles den Theraponten, alle andern Codd alles dem XO, nur BC geben XI. XII. XIII dem Hippolyt. Kirchhoff 1855, 1869.

Die Bezeichnung XO, in Gegensatz zu dem Vorhergehenden tretend, bedeutet jedenfalls, daß nicht mehr Hippolyt allein singt. Ob er mitsingt oder ob die übrigen Mitglieder des Chors allein singen, ist daraus nicht zu ersehen. Das in Gegensatz tretende Ganze wird aber dabei als Chor aufgefaßt; dadurch wird angedeutet, daß es aus 15 oder, wenn nur in seinem aus den Folgenden bestehenden Teil gefaßt, aus 14 Personen besteht; denn der Euripidische Chor hat 15 Personen. Der ὀρχηστὴς sind also 14.

Es haben nun VI und VII je 13; und V. X, VIII. IX ergänzen sich mit 12. 14, 11. 15 zu je $26 = 2 \times 13$. Dies giebt die Ordnung: V, VI, VII, VIII, IX, X; 12, 13, 13, 11, 15, 14; zusammen $78 = 6 \times 13$.

Mit I. II. III. IV aber = 12. 10. 11. 23 ergänzen sich XI. XII. XIII = 12. 14. 9, zusammen 56 und 35, zu $91 = 7 \times 13$.

Die letzten 3 Kola, XI. XII. XIII, gehören mithin mit den ersten 4, I. II. III. IV, zusammen, und da Hippolyt diese schreitet, so gebe ich ihm auch jene, so daß er 7 Stoichoslangen schreitet.

Den Chor nun also zu 15 angenommen, erhalten wir 3 Stoichen. Auf diese verteilen sich naturgemäß die 13 13, 11. 15 zwischen den 12. 14.

Zu der Anrede Hippolyts an Artemis wird doch noch ein Gruß erwartet. Diesen spricht er in XI mit dem 1-maligen χαῖρ aus, während die Theraponten in V 2-mal χαῖρ. χαῖρ grüßen. Thut das nicht jeder Therapontenstoichos, so thut es doch für alle der betreffende, der V vorträgt, indem von dem eine Einheit bildenden Satz V—X jeder Stoichos das Betreffende namens aller Theraponten vorträgt.

Vielleicht stand in einem frühern Exemplar XO. vor IV und war dies so gedacht, daß die Aufforderung I. II. III von Hippolyt gesungen werde, alles übrige, die Ausführung des Geforderten, von der Gesamtheit, doch nicht so gemeint, als werde jedes darin von allen gesungen; alle *ἑορταί*, Hippolyt mit den andern, die andern mit Hippolyt, doch so, daß das Mitschreiten der andern ein Folgen, sein Mitschreiten ein Voranschreiten ist. Daß nun er allein IV habe, ward ungenauerweise nicht angegeben, indem er eben vorher angegeben war und in IV nach I. II. III fortfährt. Das bloße allgemeine XO. trat an die Stelle von der allgemeinen Angabe und einer Spezialangabe für IV, welche letztere ein bloß wiederholtes 'ΙΙΙΙ. hätte sein müssen. Der Gegensatz von Aufforderung und Ausführung in I—III, IV—XIII war vor allem zu bezeichnen. Und wenn nun sofort vor V das ΘΕΡ. stand, so folgte daraus, daß nicht ΘΕΡ., also daß 'ΙΙΙΙ. IV habe. Vor XI war dann 'ΙΙΙΙ. wiederholt. ΘΕΡ. bezog sich auf V—X, 'ΙΙΙΙ. auf XI—XIII. Davon behielten dann die späteren Abschreiber nur dieses oder jenes bei.

Die Zahl des βάσις beträgt zusammen $\nu\beta'$, δ' in jedem Kolon durchschnittlich, verändert durch *παράλλαι* in II. III. IV zu $\gamma'\gamma'\epsilon'$, wodurch die Zugehörigkeit von II. III. und von IV zu einem und demselben Tänzer eine fernere Bestätigung erhält.

Ein Einzugs *καθ' ἕνα* steht außer Frage, da ein *κάμος* doch nicht so zu denken ist.

Ἀνὰ πέντε aber kann der Chor auch nicht einziehen. Dann würden 5 Reihen neben einander gehen, in der von jeder 3 Personen hinter einander gingen, oder, anders ausgedrückt, 3 hinter einander, in jeder 5 neben einander. Wohl aber *κατὰ τρεῖς*. Dann ziehen umgekehrt 3 Reihen neben einander, in jeder 5 hinter einander, oder, anders ausgedrückt, 5 hinter einander, in jeder 3 neben einander.

Es lassen sich nämlich die 3 Kolenpaare V. X, VI. VII, VIII. IX symmetrisch nur an 3 und nicht an 5 Reihen verteilen. Die 3 Reihen aber müssen neben, nicht hinter einander gehn. Denn da diejenige, die V erhält, dann bis X stehen bleibt, so müßten, wenn die 3 Reihen hinter einander gingen, die andern beiden dann durch die erste hindurch ziehen, weil VII auf VI, und IX auf VIII unmittelbar folgt. Das aber wäre doch wenig angemessen. Anders ist es, wenn die 3 Reihen neben einander gehen. Dabei geniert nachher in unserm Tanz keine die andere, und es läßt sich das auch sonst sehr zweckmäßig einrichten. Dann kann nämlich der erste Stoichos, der beginnt, der neben der Skene sein, darauf können der mittlere, dann der an der Seite des Theatrons je sein Doppelpaar von Wegen unverdeckt ziehen, endlich kann wieder der erste, der neben der Skene, seinen zweiten Weg ziehen, indem er auf jedem seiner 2 Wege teilweise verdeckt, teilweise unverdeckt ist. Eine so unverdeckte Weise, wobei die Stoichen einander möglichst wenig dem Publikum verdecken, ist in andrer Weise nicht erreichbar.

Hippolyt fungiert als Koryphäus. Als solcher bekommt er auch bei

dieser Anordnung, wo er vorausgeht, τὴν ἐπιποράτην πόρην in der Mitte, nämlich hier den des 1. ζυγόν. Der Einzug auf dem Logeion findet hier, wie in der bei Photius v. τῶτος ἐπιστοφῇ beschriebenen Weise auf der Thymele, κατὰ ζυγὰ statt. Doch mit dem Unterschied, daß der Koryphaeus bei Photius im Oblongum sich befindet, auf der Theatronseite, hier aber Hippolyt, der als solcher fungiert, vorauszieht. Dort eignet im linken Stoichos, hier im vordersten Zygon dem Führer die mittlere στάσις. Hier aber ist sie beim Einzug leer, von ihm nicht eingenommen. Wie weit geht er voran? Das Oblongum ist gewissermaßen geöffnet, wird es geschlossen werden, Hippolyt zuletzt an die leere Stelle treten?

Nach Obigem schreitet der innere Stoichos, der an der Seenseite, V und X, 12 und 14, der mittlere VI und VII, 13 und 13, der äußere, der an der Theatronseite, VIII und IX, 11 und 15. Schritte jeder sein erstes Kolon vorwärts, sein zweites zurück, so würde zuletzt der mittlere wieder auf seiner Stelle stehen, der innere um 2 dahinter, der äußere um 4 dahinter, und zwar in jedem jedes Zygon. Schreitet aber jeder seine beiden Kola vor, so stehen zuletzt alle Zyga wie zu Anfang neben einander. Dies ist unsymmetrisch, dieses symmetrisch für die Schlussstellung. Somit schreitet jeder Stoichos seine beiden Kola vor. Ein Oblongum, wie zu Anfang, werden sie dabei bilden, wenn die Seitenschritte so geführt werden können und geführt werden. Dies ist der Fall.

Hippolyt dagegen hat 7 Wege. Wenn nun das Oblongum 2 Wege vorwärts kommt, so lassen sich jene 7 Wege in 2 vor, 2 zurück, 2 vor, 1 zurück gliedern, so daß er zuletzt ebenso weit von der ursprünglichen Reihe des 1. Zygon vorwärts steht, wie seine Parastaten darin, nämlich 26, wenn jeder seiner Wege thematisch 13 mißt. Und den leeren Mittelplatz darin wird er einnehmen, wenn ihn seine Seitenschritte so führen. Dies ist das zu erstrebende und auch erreichbare Ziel.

Die Dekoration ist zu der Orchestis symmetrisch eingerichtet, wenn die τῦλαι 13 breit sind, 7. 1. 7, der Palast 39, 20. 1. 20, und Kypris bei den τῦλαι (101 πύλας αἰς ἐπίσκηπον), Artemis gegenüber, auf 20 steht. Dies wird sich nachher im einzelnen bei diesem Jagertanz zeigen und sich bei aller ferneren Orchestis bewähren, namentlich auch in der 13 breiten Ausstellung des Sängerstoichos in der Thymele, der Mittelthür gegenüber. Kypris steht auf der Heimatseite, Artemis auf der Fremdenseite.

Hippolyt kommt, in der Linken den Jagdspieß (Sittl 'Die Gebärden der Griechen und Römer', 1890, S. 188 A 7), in der Rechten den Kranz 73. 74: οἱ τόνδε πλεῖστον στέφανον ἐξ ἀκράτου, λευκῶς, ὃ δίδουσι. ὡς ὄρεας φίλα. Ohne Gruß, mit abgewendetem Haupt, geht er bei der Bildsäule der Kypris auf 8 vorüber. Der Inhalt des von ihm dabei gesprochenen Hexameters ἀθανάτων ποικίλ' τε καὶ ἔργασιν ἔσθ' ἐφ' ὅρους (die τῶνδε der Ἀφρώ) ist kränkend für Kypris. Die θεῶταυτες singen daselbe, machen aber mit einer gewissen Scheu damit Halt auf 8.

Seitwärts nehmen die 3 Stoichen ihre στάσις so weit von der Dekoration, daß sie nachher bei der Bekränzung der Artemis in eine dazu

passende Aufstellung sich formieren können (s. u.). Sie schreiten daher den ersten Hexameter auf ϵ , $\iota\gamma$, $\epsilon\varsigma$, den zweiten auf η , $\iota\alpha$, $\iota\delta$, den dritten wieder auf ϵ , $\iota\gamma$, $\epsilon\varsigma$, Hippolyt bez auf $\iota\gamma$, $\iota\alpha$, $\iota\gamma$.

So stehen sie also beim Beginn des Chors, jenseits Hippolyt auf 7 $\iota\gamma$, diesseits die Theraponten des 1 Zygons auf 8 ϵ , $\iota\gamma$, $\epsilon\varsigma$ u. s. w., die Zyga in jambischen Abständen bis 20 ϵ , $\iota\gamma$, $\epsilon\varsigma$. Ich benenne die 5 Zyga $\text{AB}\Gamma\Delta\text{E}$ hinter einander und dann die 3 Chorenten von der Theatronseite her $\text{A}^\circ\text{A}^\circ\text{A}^\circ$ u. s. w., so daß Hippolyt = A° ist.

Am Ende des $\tau\epsilon\iota\tau\omicron\varsigma$, sc. $\pi\omicron\upsilon\varsigma$, $\tau\epsilon\omicron\chi\alpha\iota\omicron\varsigma$, vom letzten Hexameter standen sie diesseits der 7. l. 7, Hippolyt auf 8, $\text{A}^\circ\text{A}^\circ$ auf 21, unmittelbar vor der Thür und dem Palast, und schritten dann, mit dem übrigen Teil des Hexameters, 13, $\kappa\alpha\iota$ $\tau\epsilon\gamma\mu\alpha\sigma\iota$ $\tau\epsilon\chi\eta'$ $\alpha\gamma\iota\sigma\tau\omicron\upsilon\varsigma$, Hippolyt bis 7 hinüber, $\text{A}^\circ\text{A}^\circ$ bis 8, so daß $\text{E}^\circ\text{E}^\circ\text{E}^\circ$ auf 20 standen, d. h. Hippolyt jenseits am Ende der Thür, $\text{E}^\circ\text{E}^\circ\text{E}^\circ$ diesseits am Ende des Palastes.

Von da beginnt nun der Chortanz.

I. $\tau\epsilon\iota\tau\omicron\theta'$ $\alpha\lambda\omicron\upsilon\tau\epsilon\varsigma$ $\tau\epsilon\iota\tau\omicron\theta\epsilon$. Anaphorisch mit dem drängenden $\tau\epsilon\iota\tau\omicron\theta'$ $\tau\epsilon\iota\tau\omicron\theta\epsilon$ treibt Hippolyt die zögernden Theraponten an, weiter, zur Bekrönung der Artemis, zu schreiten; zu dem etwaigen Winken mit der Hand — er hat übrigens in der Linken den Jagdspeiß, in der Rechten den Kranz — vgl. Sittl 'Gebärden der Griechen u. Römer' S. 215b und Anmerkungen. Ovid. Amor. III 1, 13. Ihr Zögern zeigt sich dann auch sofort wieder in dem 1-maligen $\kappa\alpha\lambda\lambda\iota\sigma\tau\alpha$, seinem doppelten $\kappa\alpha\lambda\lambda\iota\sigma\tau\alpha$, $\kappa\alpha\lambda\lambda\iota\sigma\tau\alpha$ nachher gegenüber, nachdem sie, etwas erschreckt, zuerst $\chi\alpha\iota\tau\epsilon$, $\chi\alpha\iota\tau\epsilon$, in augenblicklichem Gehorsam, laut gesungen haben. Es sind jugendliche Personen, seine $\delta\tau\alpha\delta\omicron\iota$, 108 (von der Wurzel $\epsilon\pi$, Curtius 'Griech. Etym.'), andere als die $\epsilon\chi\alpha\iota\tau\epsilon$, unter denen sich der $\nu\alpha\iota\tau\eta\varsigma$ 114 gegenüber den $\nu\lambda\omicron\iota$ begreift. Die Älteren sind wohl zu seinem Empfang herausgetreten. Er beginnt I mit keinem Seitenschritt, weil der Hexameter vorher nicht ein Teil dieses Chortanzes ist. Da er sich aber der Artemis nähern will, so sind $\pi\acute{\omicron}\delta\epsilon\varsigma$ mit Seitenschritten anzunehmen. So besteht denn I aus pionischen $\pi\acute{\omicron}\delta\epsilon\varsigma$, einem 1. Epitrit und 3. Pöon. Hippolyt kommt nach η , um 2 Engen seitwärts über das $\xi\upsilon\gamma\omicron\nu\mu$ und ganze Oblongum hinaus, wie dieses vorher von ϵ , $\iota\gamma$, $\epsilon\varsigma$ bis η , $\iota\alpha$, $\iota\delta$ seitwärts kam.

II. III $\tau\omicron\nu\varsigma$ $\delta\iota\omicron\varsigma$ $\omicron\iota\gamma\alpha\tau\epsilon\varsigma$ | $\text{A}\rho\iota\epsilon\tau\epsilon\upsilon\tau\epsilon\varsigma$ ξ' $\mu\epsilon\lambda\omicron\mu\epsilon\tau\epsilon\theta\alpha$. Vgl. unten zu X. XI das Allgemeine, was sich mit der hier vorweggenommenen Ausführung des Einzelnen zum Beweis ergänzt. Mit $\tau\omicron\nu\varsigma$ schreitet II, nach 19 gelangt, bei der Bildsäule der Artemis auf 20 vorbei, indem er mit der Rechten, den Kranz in ihr haltend, dahin zeigt. Dabei schreitet er einen feierlichen Daktylus, nach welchem er in einer 3-zeitigen Pause, die von Flötenspiel ausgefüllt ist, verweilend noch stehen bleibt. Es folgt ein $\alpha\pi\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ $\beta\alpha\chi\chi\iota\omicron\varsigma$ $\alpha\pi\omicron$ $\tau\epsilon\omicron\chi\alpha\iota\omicron\nu$, einer der $\xi\epsilon\tau\epsilon\rho\omicron\iota$ $\mu\alpha\chi\iota\omicron\iota$ Arist. Quint. M. p. 39, 40, dort als $\delta\epsilon\upsilon\tau\epsilon\lambda\omicron\varsigma$ $\kappa\alpha\tau\alpha$ $\beta\alpha\chi\chi\iota\omicron\nu$ $\tau\omicron\nu$ $\alpha\pi\omicron$ $\tau\epsilon\omicron\chi\alpha\iota\omicron\nu$ bezeichnet, $\delta\varsigma$ $\gamma\acute{\iota}\nu\epsilon\tau\alpha\iota$ $\epsilon\kappa$ $\tau\epsilon\omicron\chi\alpha\iota\omicron\nu$ $\theta\epsilon\iota\omega\varsigma$ $\kappa\alpha\iota$ $\iota\delta\alpha\lambda\omega\varsigma$ $\alpha\gamma\epsilon\tau\omega\varsigma$. Vgl. von mir: 'Die orchestische Eurhythmie der Griechen', 1873, II 1, S. 13–15. Er hat in der Mitte einen Seitenschritt, wonit der Jambus vom Trocheus absetzt. II. zeigt nach der Periakte, wo

Artemis als Sichel, als Mondgöttin zur Zeit des schon sinkenden Tages dargestellt ist. So ist τὸ πᾶν auf dieser Perikte dargestellt und als Zeit, in der das Stück spielt, die des sinkenden Tages bezeichnet, zu der Hippolyt von der Jagd heimkehrt. Vielleicht stand außerdem der Vollmond am Tage der 1. Aufführung am Himmel; was sich möglicherweise durch astronomische und historische Kombination ausmachen ließe. Vgl. A. Mommsen 'Heortologie' S. 389, 390, 391, 396. Mindestens bis 393 v. Chr. beschränkten sich nach Inschriften die Tragödienaufführungen in Athen auf die großen Dionysien; Köhler in *Mitteil. des Archäol. Inst.* III 137. Vgl. auch Rohde in *Rhein. Mus.* N. F. 1883 S. 260, *Scenica*. Mit dem μῦθος wendet sich II. nach dem Freien, nach der Theaterseite, und zeigt mit δέξις bei οἰκιστῶν nach dem Himmel. Hinter dem thematischen abstrakten Maß von 2×13 bleibt er in I um 1, in II um 3, zusammen in I. II um 4 zurück.

Absichtlich betont er das οἰκιστῶν. Artemis ist die echte Urania, nicht Aphrodite, die vielmehr παράνοος im üblen Sinn ist. Wilamowitz 'Hippolyt' 41, 42. Preller⁴ 354 ff. 383.

Diese 4 schreitet er dann in III bei Ἰσμεύειν bis 33, wieder nach der Perikte zu und dahin blickend. Dann kehrt er, nach vollendeten 2×13 Engen des 1. seiner Wegepaare, um. Er thut den anfangenden Seitenschritt des Jambus, dessen Länge hindurch er pausiert, nach der Perikte zu, sowie dann den des Daktylus nach der Bildsäule zu, wenn er in der Pause der Jambuslänge umgekehrt ist. So kommt er mit III bis 26, wo er 6 Engen vor 20 zurückbleibt.

Zur Bedeutung des daktylischen ποῦς, der in II. III mit dem μῦθος δέξις verbunden war, wie sogleich in IV ein isischer ποῦς im einzelnen mit einem diplasischen im einzelnen, beide Arten je zu einer isischen Syzygie zusammengesetzt, vgl. Quintil. Inst. IX 135—6: *Argumenta acria et citata pedibus quoque ad hanc naturam accommodatis utuntur, non tamen ibi ad trochaes, qui celeres quidem, sed sine viribus sunt; verum us, qui sint brevis longisque mixti, non tamen plures longas quam breves habeant.* (136:) *Illa sublimia spatiosas clarasque voces habent; amant amplitudinem dactyli quoque ac paeonis, etiamsi maiore ex parte syllabis brevibus, temporibus tamen satis pleni.* [Kleine Lücke]

Die 6 Kola der Theraponten sind in 3 des Hauptsatzes, der Anrede, und 3 des Nebensatzes gegliedert. Jene 3 sind Dochmiaker, diese 3 aus je 2 μῦθοι ὁρθοί, Arist. Quint. M p. 39, 40, zusammengesetzt. Von den 3 und 3 gehören 2 und 2 in unmittelbarer Folge als Wegepaare zusammen, VI. VII und VIII. IX, während das erste und letzte, V und X, getrennt sind. So ist die Ordnung a, b^h, c^e, a; oder a¹ a¹, b¹ b¹ b. V beginnt sinkend VI. VII steigend VIII. IX sind je ein ἀπλοῦς βαρύνος ἀπὸ τροχαίου, X ist ein ἀπλοῦς βαρύνος ἀπὸ ἰσμέρου.

V. χαῖρε χαῖρε μοι ὦ κόρα. Der innere Stoichos beginnt (ε ο) Er kann sich auch mit dem Gruß am meisten der Artemis nähern. Alle Seitenschritte gehen nach ihr hin. Die Lexis ist wie das Metrum gegliedert:

χαῖρε . . , χαῖρέ μοι . . . , ὦ κόρα Beim Anfang stand A' x'gernd vor Kypria auf 8, jetzt bleibt E' da stehen.

VI VII. Δατοῦς Ἄρτιμι καὶ Διὸς ; καλλίστα πολὺ παρθέων. Die Lexis ist auch hier wie das Metrum gegliedert: Δατοῦς . . , Ἄρτιμι . . . , καὶ Διὸς . . . ; καλλίστα πολὺ . . . , παρθέων Ἄρτιμι wird nach der Bildsäule zu, καὶ Διὸς nach dem Freien zu, καλλίστα wieder nach der schönen Bildsäule zu geschritten. Δ' steht auf 11 vor 'ἱστ., A' auf 8 vor E' und Kypria.

VIII IX. ἃ μέγαν κατ' οἶσαν ὄν | καὶ εἰπατέρων αἰλῶν . . . [Kleine Lücke]

Analog ist auch das 2 dieser beiden Kola verlängert, das 1. verkürzt: St. 2 steht nun neben St. 1.

X. Ζηῶς πολέχρον οἶκον. Die Jamben malen das Ansteigen in die Himmelshöhe, die Trochäen das Sich weithin dehnen. In VIII. IX standen die Jamben am Ende, doch in beiden beide mit gedehnten Längen, und in IX noch mit einer folgenden langen Senkung, λάρ.

Die Thespisonten bilden ihr früheres Oblongum, mit geöffneter Mittelplatz von A', auf 20—8.

Hippolyt schante ihrem Tanz auf γ 11 zu. Auf einem höheren Jagdkothurn, als sie, ist er, auch hinter ihnen, dem Publikum in besonderem Grade sichtbar. In der Verehrung der Artemis nun zurückstehend, schreitet jetzt auch er weiter vor.

XI. XII. XIII. χαῖρέ μοι, ὦ καλλίστα | καλλίστα τῶν κατ' Ὀλυμπον | παρθέων, Ἄρτιμι. Diese 3 letzten Kola sind antithetisch zu den 3 ersten gebaut. Dies zeigt sich zunächst in XIII und I. XIII besteht aus Kretikus . . . und 2. Epitrit . . . für . . . ; I aus 1. Epitrit und 3. Pöon: also thematisch . . . , . . . zu . . . , . . . Auch wird im besondern sonst das Wort παρθέων in XIII in umgekehrter Richtung, wie dasselbe Wort in VII, geschritten; vielleicht hatte dabei auch die Melodie eine deutliche Antithesis. Das Thema von IV ist . . . , Dem entspricht der Schluß von III und XII für In IV ist ein größerer Zusatz hinten, der auf Ausgleichung mehrerer kleiner Manus in anderen Kolen hinweist. Zunächst so auf XIII und das korrelative I. Hier sind pöonische, besonders epitritisch-pöonische Zeiten weggefallen; in I am Ende 1, indem . . . nicht mit τελευταία μακρά gebildet ist, nicht . . . , und in XIII am Ende 4, indem . . . für 2. Epitrit mit Nachschritt steht, Diese Ergänzung, Ausgleichung in IV wird deutlicher, wenn der Schluß . . . auch als Epitrit, als 2. Epitrit, . . . , mit Seitenschritt in der Mitte behandelt wird.

So haben wir dann schräge im Innern von I. IV. XIII und in VI. VII. VIII. VIII. IX. X. Sollten in II. III und XI. XII solche fehlen? Zum aufgeregten Charakter dieses kleinen Chors passen sie, der nicht bloß eine Feier der Artemis ist, sondern diese Feier mit einem polemischen Charakter verbindet. Auch scheint der Gegensatz οὐρανίαν Ἄρτιμιν zu den Längen von καλλίστα καλλίστα auf eine metrisch-orchestische Antithese zu deuten.

Von den 6 Kolen der Theraponten nun enthalten die Dochmiker V VI VII je 1 hemiolischen Fuß, das eine Element von I. XIII, und in IV ist am Ende ein Epitrit, das andere Element von I. XIII. Sollte vielleicht in IV das andere schräge Element der 6 Therapontenkola, ein schräger *καὶς κατὸς*, wie VIII IX. X einen solchen enthalten, sich auch finden, und dieses schräge Element (6 und 4 hinten in IV) eins von 2 Elementen der Kola II III und X. XI sein? Dazu stimmt alles im einzelnen, wie es oben ausgeführt ist. Jones Einzelne und die hier eben entwickelte Symmetrie der Kola zu anderen Kolen zusammen bilden den Beweis dafür. Gibt sich nun *καλλίστα*, *καλλίστα* in XI. XII als daktylisch, katalektisch und prokatalektisch *καὶς κατὰ βῆμα*, so lasse ich vorher und nachher *κατὰ βῆμα* *καὶς κατὰ βῆμα* als je einen *δακτύλος κατὰ βῆμα*, *τὸν ἐπὶ τῷ βῆματι* *καὶς κατὰ βῆμα* *καὶς κατὰ βῆμα* Arist. Quint. 39. 40 M. (26, 23 24) Antithetisch steht dann der *δακτύλος κατὰ βῆμα*, *τὸν ἐπὶ τῷ βῆματι* in II. III in der Mitte, *οὐρανὸν* und prokatalektisch *ἄσπετον*, während vorher und nachher das daktylische Element steht, *τὸν ἀπὸς* probrachy- und katalektisch mit Ausfall eines Daktylus aus der Syzygie in Ioxis und *καὶς κατὰ βῆμα*, durch Flötenspiel in der Pause jeder beiden *ἐνθαυζόμενα* verdeutlicht, und *καὶς κατὰ βῆμα* als Syzygie, katalektisch *καὶς κατὰ βῆμα*.

Das *κατὰ βῆμα* schreitet II. grüßend nach Artemis hin, den Seitenschritt auch nach der Bildsäule hin, dann den Jambus *καὶς κατὰ βῆμα* weiter, doch mit durchdringendem Seitenschritt von ihr sich dabei etwas zurückhaltend. Das erste *καλλίστα* schreitet er dann nach ihr, vor ihr vorüber, das zweite, mit *καὶς κατὰ βῆμα* zum Olymp, weiter und nach dem Freien zu; bei *Ὀλέα* macht er *καὶς κατὰ βῆμα* Wendung auf 33 und thut den weiten Nachschritt auch nach dem Freien hin. *καὶς κατὰ βῆμα*. Daß das durchschnittliche abstrakte *μέγεθος* 13 beträgt, wird angedeutet, indem nach der 1. Kürze von *καὶς κατὰ βῆμα* der linke Fuß nachgesetzt wird. II. zeigt dabei nach allen Seiten zum Olymp; unter *κατὰ βῆμα* ist Aphrodite in kränkender Weise eingeschlossen, indem das Wort *κατὰ βῆμα* überhaupt junge Weiber bedeutet. Auch das folgende, XIII, wird nach dem Freien hin dargestellt. Zuletzt wendet sich Hippolyt, in seine *χώρα* auf 20 im 1. *κατὰ βῆμα* eintretend, mit dem Seitenschritt bei *καὶς κατὰ βῆμα* der Bildsäule auf 20 zu.

Das Oblongum steht nun geschlossen da, vor Artemis angelangt. Alle 15, Hippolyt und die 14 Theraponten, setzen ihre Jagdspieße auf einmal nieder, mit deutlichem Schall abschließend.

Von den $\frac{1}{2}$ 10 in IV, $23 = 13 + 10$, dienen 6 zur Ausgleichung der 6 vorher in der Gruppe I. II. III, bis *Ζαῖός γέ*, die übrigen 4, *καὶς κατὰ βῆμα*, zur Ausgleichung der 4 in der letzten Gruppe XI XII XIII, ähnlich in XIII $9 = 13 - 4$, während XI. XII mit 12. 14 sich ausgleichen. Die $\frac{1}{2}$ 4 in IV machen mit XI. XII bis *Ὀ*, eingeschlossen, die Wegestrecke von 8-33 aus, worauf dann die übrigen 4 von XII, *καὶς κατὰ βῆμα*, nebst XIII, *καὶς κατὰ βῆμα* von 33-20 ausmachen.

An *βῆμα* haben II. III je $\frac{1}{2}$ α' , IV $\frac{1}{2}$ β' durch dieselben *κατὰ βῆμα* erhalten, die in den Zeiten, Engen stattfanden; wie oben entwickelt ist.

Die Prokatalexen und Katalexen werden von den Zuschauern leicht daran erkannt, daß beim Schlussschritt des bezüglichen Kommas dann nachher sogleich rasch der andere Fuß nachgezogen und neben den gesetzt wird, der soeben den letzten Schritt that, um dann den folgenden Fuß mit dem bezüglich erforderlichen Schritt neu anzufangen.

Die Verschiedenheit der Formen *Zarós* und *Zirós* in IV und X hängt wohl damit zusammen, daß Hippolyt, der überhaupt viel volle Vokale in IV hat, das feierlichere *a* tiefer, die Theraponten das minder feierliche *o* höher singen sollten.

Daß Hippolyt beginnt und schließt, die Theraponten in der Mitte agieren, giebt eine angenehme Abwechslung. Hippolyt hat 3 Kola der preisenden Aufforderung, 1 Kola der preisenden Anrede, 3 Kola des Grusses und preisender Anrede. Die Theraponten singen mit in einander sich ver- schlingenden Gedanken Gruß, preisende Anrede, Preis.

Zu Anfang steht auf der Seite der Heimat das vorderste Zygon auf 8, das hinterste auf 20, zu Ende auf der Seite der Fremde das vorderste auf 20, das hinterste auf 8. Seitwärts ist das Oblongum von 1, 17, 15 nach 7, 11, 10 gekommen.

Zwischen 20—8 und 8—20 liegt die *μείν θίρα* 7. 1. 7. Kypria steht auf 8 diesseits, Artemis auf 20 jenseits, dies in der Richtung der Wege verstanden. Wir werden noch viele Bestätigungen dafür finden, daß 13 Spithamen, die Länge eines Stoichos der Tragödie, das Grundmaß ist, worauf in ihr die Einrichtung des Aufführungsplatzes und der Dekoration zurü kringt. Vgl. Vitruv p. 12, 14 ff.

Die Ordnung ist schon gleich in diesem Jägerchor und später durchweg antithetisch. Vgl. Hephaest. Gaisf.² I 117; 127, 8. Doch ist die Antithesis nicht von Vers zu Vers, Kola zu Kola zu verstehen. Sie besteht zum Teil auch so im einzelnen; doch im großen aus Gruppen, Arten und Längen der Metra, und sonst in mannigfaltiger Weise.

Die *παράλληλοι* sind teils dem Ausdruck förderlich, teils geben sie symmetrische Stellungen. Die 3 Wege der Aufforderung sind so verkürzt, daß bei τῶν vor der Bildsäule vorbeigeschritten, bei ἱστῶν nach der Permakte gehaut wird, bei ὃ μέλεισθα sich die Rede an die Bildsäule richtet und der Seitenschritt bei πορεύει eben dahin geht, während bei unveränderter Länge von I und II dann mit diesem Wort Hipp. sonderbarerweise sich von Artemis auf 20 entfernen würde. IV ist so verlängert, daß er mit den letzten 4 Engen wieder auf sie zuschreitet. V ist um 1 verkürzt, so daß E^a auf der Reihe des 1. ζυγόν vor A⁷ stehen bleibt. A⁷, Hipp., ist durch die + 4 in IV nach 11 gekommen, so daß Δ^a nach vollem Wegespaar auf 11 vor ihm steht. Analog steht Hipp. zum äußern und innern Stoichos, darin zu Δ^a und Δ⁷ nach den vollendeten Wegespaaren derselben. Durch seine Stellung auf 11 wird es dann ferner bewirkt, daß H. mit *καλλιότα* XI vor der Bildsäule vorbeischreiten kann wodurch mit diesem Lob auch dem Verfertiger der Bildsäule eine Schmeichelei

gesagt wird) und daß er nachher in XII die besprochene Wendung nach dem Olymp einher bei τὸν κατ' Ὀλίμπιον machen kann

Die Textesworte καλλίστα, χαίρει μοι ὡ καλλίστα καλλίστα waren dem Dichter so zu sagen in den Mund gelegt, wenn er in kränkendster Weise den Hippolyt an der Göttin der Schönheit und Liebe wollte veranlassen lassen. Damit war der Anlaß zur Bildung des Metrums in XI und ferner in XII und sodann II. III gegeben

Nunmehr schwenkt sich der Chor so, daß er vor der Bildsäule der Artemis, die bekranzt werden soll, zu stehen kommt; was sich etwa in folgender Weise, in lauter jambischen Schritten vorstellen läßt.

Nachdem 'I. ein ἑδoάμop gegeben hat, schreiten

zugleich $\left\{ \begin{array}{l} \text{St.}^a \text{ in } \epsilon\delta \text{ von } 20, 17, 11, 11, 8 \text{ nach } 23, 20, 17, 14, 11 \text{ vor} \\ \text{St.}^r \text{ " } \eta \text{ " " " " " " " " " " 17, 11, 11, 8, 5 \text{ zurück} \end{array} \right.$
Rhomboid 5 3 von $\epsilon\delta$ 23 bis η 5

zugleich $\left\{ \begin{array}{l} B^a \Gamma^a \Delta^a E^a \text{ in } 20, 17, 11, 11 \text{ von } \epsilon\delta \text{ nach } \kappa \\ B^r \Gamma^r \Delta^r E^r \text{ " } 17, 11, 11, 8 \text{ " } \epsilon\alpha \text{ " } \epsilon\zeta \\ B^r \Gamma^r \Delta^r E^r \text{ " } 11, 11, 8, 5 \text{ " } \eta \text{ " } \epsilon\delta \end{array} \right.$ Rhomboid 4 3 von κ 20 bis $\epsilon\delta$ 5.

zugleich $\left\{ \begin{array}{l} B^a \Gamma^a \text{ in } \kappa \text{ von } 20, 17 \text{ nach } 23, 20 \\ B^r \Gamma^r \text{ " } \epsilon\zeta \text{ " } 17, 11 \text{ " } 20, 17 \\ B^r \Gamma^r \text{ " } \epsilon\delta \text{ " } 11, 11 \text{ " } 17, 11 \end{array} \right.$ Rhomboid
der $B\Gamma$ 3 2 von κ 23 bis $\epsilon\delta$ 14
" ΔE " " " 14 " " 5.

zugleich $\left\{ \begin{array}{l} B^a \text{ in } 23 \text{ von } \kappa \text{ nach } \epsilon\zeta \\ B^r \text{ " } 20 \text{ " } \epsilon\zeta \text{ " } \epsilon\delta \\ B^r \text{ " } 17 \text{ " } \epsilon\delta \text{ " } \epsilon\alpha \end{array} \right.$ Rhombus der $AB\Gamma$, 3 3, von κ 23 bis η 17. (Bei der Unterscheidung von Rhombus und Rhomboid ziehe ich nicht die Länge der Seiten, sondern nur die Zahl der sie bildenden Personen in Betracht)

zugleich $\left\{ \begin{array}{l} A^a B^r \Gamma^a \text{ in } 20 \text{ von } \epsilon\alpha, \epsilon\delta, \epsilon\zeta \text{ nach } \eta, \epsilon\alpha, \epsilon\delta \\ A^a B^r \Gamma^a \text{ " } 23 \text{ " } \epsilon\delta, \epsilon\zeta, \kappa \text{ " } \epsilon\alpha, \epsilon\delta, \epsilon\zeta \end{array} \right.$ Quadrat der $AB\Gamma$, 3 3, auf $\eta, \epsilon\alpha, \epsilon\delta$ und 23

zugleich $A^a B^r \Gamma^a \text{ " " " } \epsilon\alpha, \epsilon\delta, \epsilon\zeta \text{ " } \eta, \epsilon\alpha, \epsilon\delta$ 20 17.

zugleich $\left\{ \begin{array}{l} \Delta^a \text{ in } \kappa \text{ von } 14 \text{ nach } 17 \\ \Delta^r \text{ " } \epsilon\zeta \text{ " } 11 \text{ " } 11 \\ \Delta^r \text{ " } \epsilon\delta \text{ " } 8 \text{ " } 11 \end{array} \right.$ schräge Reihe

zugleich $\left\{ \begin{array}{l} \Delta^a \text{ " } 17 \text{ " } \kappa \text{ " } \epsilon\zeta \\ \Delta^r \text{ " } 11 \text{ " } \epsilon\delta \text{ " } \epsilon\zeta \end{array} \right.$ gerade "

zugleich $\Delta^a \Delta^r \Delta^r \text{ " } \epsilon\zeta \text{ " } 17, 11, 11 \text{ nach } 23, 20, 17$ gerade Reihe

Oblongum der $AB\Gamma\Delta$, 4 3 auf $\eta, \epsilon\alpha, \epsilon\delta, \epsilon\zeta$ und 23, 20 17.

zugleich $\left\{ \begin{array}{l} E^a \text{ in } 8 \text{ von } \epsilon\zeta \text{ nach } \kappa \\ E^r \text{ " } 5 \text{ " } \epsilon\delta \text{ " } \epsilon\zeta \\ E^r \text{ " } 5 \text{ " } \epsilon\zeta \text{ " } \kappa \end{array} \right.$

zugleich $E^a E^r E^r \text{ " } \kappa \text{ " } 11, 8, 5 \text{ nach } 23, 20, 17$ Oblongum der $AB\Gamma\Delta E$, 5 3, auf $\eta, \epsilon\alpha, \epsilon\delta, \epsilon\zeta, \kappa$ und 23, 20 17

Nachdem nun 'I. auf η 20 die Worte σοι τόνδε - κόμης 73-82 gesprochen hat, indem er bei τόνδε den Kranz hoch hält, bei ὡ γὰρ διαστρα

χοῖτας κόμης sich hinbewegt und ihn zum Bekränzen höher hebt, schreitet er mit ἀνέδραμα δέκα 83, in 20 von η vor α bis γ hinter α zu der Statue 9 Engen vor und bekranzt sie; auch die Linke mit dem Speiße zugleich in veredelm Grufs erhebend, Sittl a. a. O. S 188 189 Anm 7. Zum Sinn des Vorhergehenden vgl. Medea 436. 437. 819ff. Kalkmann 'De Hippolytis Euripideis' p. 4 8. Auf γ hinter α spricht 'I, ehrfurchtsvoll vor Artemis stehend, das Folgende bis ἀντίβουα

Da nach der ἰσπρὸς Artemis in ihrem Bilde ist, so kann hier, wo zwar keine ἰσπρὸς stattfindet, aber doch eine Statue vor Augen steht, Hippolyt bei einem analogen Gefühl, wie die Verehrung eines Kultusbildes im Tempel, nicht wohl ὅμῃα δ' οὐχ ὁρῶν τὸ σὸν zur Statue reden. Ich denke, er wendet sich bei dem Penthemimeres κλίων μὲν αἰδῶν, 86, nach der Seite der Fremde wie hohnend hin und schreitet von γ 20 nach β 28 mit 8 Engen, hinter α, dann mit ὅμῃα δ' οὐχ ὁρῶν in β hinter α " β 28 " " 20 " " " " " zurück, das Antlitz suchend ins Freie gekehrt, und von β 20 hinter α nach γ 20 von α mit τὸ σὸν.

Dann folgt der Abschluß 87, τέλος δὲ κάμψαιμ' ὅσπερ ἡφίστατον βίον, ein Trimeter von 19, von γ 20 nach δ 1, mit Seitenschritt ins Freie, wohin es ihn, selbst bei seiner einstweiligen Rückkehr in den Palast, der Phädra birxt, doch fortzieht. Gleichzeitig schreiten die Zyga der Theraponten in ihren Reihen η, ια, ιδ, ιζ, κ von 23. 20 17 nach 4. 1. 4. So steht nun der Chor: 'I. auf δ 1, die Theraponten auf η, ια, ιδ, ιζ, κ, 4. 1. 4.

Beim Hereinkommen Hippolyts ist, um den Heimkehrenden zu begrüßen, ein alter οἰκίτης mit einem Paar alter οἰκίται, zusammen einem ζυγόν von 3 an Zahl gleich, aus der Dienerwohnung, εἰρητή, der ἀγίστηρὰ θύρα, hervorgetreten. Als ein κλίσιον, Stall, durch breites παρὰνίστασμα dargestellt, ist diese Thür nicht zu denken (Pollux IV 125; Geppert 'Die altgriech. Bühne' 122); wollte man es auch für statthaft halten, daß auch in der Tragödie ein solches κλίσιον vorgestellt würde, so kommen doch im Hippolyt ἐτοξυα nicht aufs Logeion. Die ἱπποί, von denen Hippolyt 111 spricht, und die ebenda genannten ἄγωνα, die doch wohl in demselben Raum mit den Pferden unter Dach waren, konnten ja, auch wenn in diesem die Thür vom Logeion führte, so gedacht werden, daß aus ihm es für jene noch einen andern Ausgang gebe. Das Zygon, so sage ich der Kürze halber, kommt aus der 7 breiten Thür auf 21. 27. 30 heraus, mit einem Pyrrhichius bis δ hinter α und einem Jambus nach α; die Treppe hat, niedriger als die der Mitteltür, nur zwei Stufen. Auf α stehend lassen die 3 οἰκίται den Jagdzug ehrfurchtsvoll vorüberziehen, der auf ι, ιγ, ις im πένος ἴσον von der Parodos her heranschreitet.

Wenn der Chor seine Stellung, aus der die Orchestis des Ἐπειοῦ u. s. w. beginnen soll, eingenommen hat, schreitet das Zygon vor und schwenkt in Jamben; indem es von α nach δ vortritt und dann der rechte οἰκίτης rechts, der linke links herum in 2 Jamben um den mittleren schreitet; O^a von δ 30 nach ζ 30, ζ 27, O^v von δ 21 nach α 24, α 27. So steht das ζυγόν auf 27, α, δ, ζ und wendet sich nach 'I. hin.

Nunmehr tritt der οἰκίτης ἱγερῶν (O') — ich übertrage letzteren chorischen Terminus auf dies analoge Verhältnis 1 Jambus mit ἄραξ von δ 27 nach δ 24.

Er sagt: ἄραξ = gewiss ja (konfirmatives Adverb, Kühner 'Ausf. Gramm.' II 724) muß man die Götter διαπόταξ nennen, wie ja auch du eben zu Artemis sagtest, ὦ διαπότα 74, ὦ γὰρ διαπότα 82. Mit ἄραξ soll nicht eine charakteristisch gegensätzliche Bezeichnung Hippolyts gegeben werden; dieser könnte auch διαπότα angeredet werden, da der οἰκίτης nichts weiter will, als ihn ehrfurchtsvoll anreden: in dieser Weise will er ihn jetzt überhaupt anreden, weil er ihn sogleich vernahmen will. Also ist die Meinung: nicht bloß Artemis, sondern alle θεοί muß man διαπόταξ nennen und als solche behandeln, ob man ἄραξ oder οἰκίτης ist. Was meinst du, forscht nun Hippolyt, in dessen Antwort das stolze αἶσος des Orphikers zu bemerken ist. Daß du auch Κέρκις so nennst und so behandelst, antwortet der οἰκίτης. Hippolyt antwortet von δ 1 vor α, ohne sich der Kypria auf δ 8 hinter α zu nähern, mit stolzem Gruss an diese: προσάσθαι αὐτὴν ἐπὶ δὲ ἰστιάσθαι, 102.

Auf das weitere Zureden des οἰκίτης geht er nicht ein, sondern bricht das Gespräch ab und ruft den 14 Theraponten zu, 108 f: γαστήρ, ὀταδοί, καὶ παρὲθόντες δόμου | σίτων μίλεσθαι. In dem δόμος steckt auch Κέρκις, die neben den πέλας steht, 101, bei der Mitte von der ganzen Front der δόμος, d. i. des Palastes. Denn die Dienerwohnung kann nicht darin eingeschlossen sein, weil sie in dieser erst, nachdem sie bei den δόμοι vorbei sind, παρὲθόντες δόμου, der σίτων μίλεσθαι sollen.

Der οἰκίτης ἱγερῶν tritt in das Zygon nach δ 27 zurück, und dieses wendet sich und schreitet mit 2 Jamben nach 33, wo es, am Ende der Dienerwohnung, auf α, δ, ζ Platz nimmt, wieder sich wendend, damit die Theraponten frei in sie einziehen können, vor ihnen vorbei.

O' in δ von δ 24 nach δ 27

zugleich O^a, O^β, O^γ in ζ, δ, α von 24 nach 33

Die Theraponten schreiten 26 Engen bis vor die Thür der Dienerwohnung in η, ια, ιδ, ιζ, κ von 4. 1. 4 nach 24. 27. 30, in 2 jambischen Metern, die mit ἐπιδόμιος beginnen: — — — — —
Zugleich A^aA^γ, B^aB^βB^γ, Γ^aΓ^βΓ^γ, Δ^aΔ^βΔ^γ, E^aE^βE^γ in η, ια, ιδ, ιζ, κ, und zwar A^aA^γ von 4. 4, die übrigen je 3 von 4. 1. 4 nach 24. 30, bzw. 24. 27. 30.

Dort schwenken sie ein und schreiten vor den 3 οἰκίται auf 33 vor, je auf 24. 27. 30, alle mit 1 Spondens beginnend und dann die A mit 2, die B mit 3, die Γ mit 4, die Δ mit 5, die E mit 6 Jamben bis an die Treppe, nach δ, und mit 1 Pyrrhichius die 2 Stufen der Treppe hinauf; darauf ins Innere

Zugleich A^aA^γ in 24. 30, B^aB^βB^γ, Γ^aΓ^βΓ^γ, Δ^aΔ^βΔ^γ, E^aE^βE^γ in 24. 27. 30

A^aA^γ von η nach δ hinter α, B^aB^βB^γ, Γ^aΓ^βΓ^γ, Δ^aΔ^βΔ^γ, E^aE^βE^γ

je von ια, ιδ, ιζ, κ nach δ hinter α;

dann alle die Treppe hinan von δ hinter α nach ζ hinter α und hinein.

Hippolyt schreitet in 1 von δ vor α nach δ hinter α mit 2 Jamben und dann die 3 Stufen der Treppe mit 1 Jambus hinauf nach ξ hinter α und darauf ins Innere.

1. in 1 von δ vor α nach δ hinter α und hierauf nach ξ hinter α und hinein

Nur das Zygon der 3 *oikérai* bleibt noch auf dem Logeion.

Zunächst spricht dieser [deren Wortführer O.] auf δ 33 die Worte 114. 115 *ἐνταῦθα δὲ* bis *λέγειν* zu seinen beiden Genossen. Dann schreiten alle 3 mit 116. 117 *προσπεσόμεθα τῷ αὐτῷ σοὶ ἀγῶνι | δίστονα Κῦρι* 17 + 8 = 25 von 33 bis 16 und von 16 bis 8 vor Kypris. Bei *δίστονα* findet ein weiter Seitenschritt nach der Bildsäule hin statt. So kommt das Zygon nach 8 γ hinter α , β v r, ϵ vor α . Nach dem Penthemimeres *δίστονα* *Ἀέρι* findet eine Fermate statt; während dieser schwenkt das Zygon, ohne Seitenschritt, in der Mitte des Trimeters, so daß es der Bildsäule gegenüber zu stehen kommt.

Zugleich O^aO^aO^a in *αδξ* von 33 bis 16, dann nach γ hinter α , β vor, ϵ vor α bis 8

Zugleich $\left\{ \begin{array}{l} \text{O}^\gamma \text{ von } 8 \gamma \text{ hinter } \alpha \text{ nach } 11 \gamma, \text{ von } 11 \gamma \text{ nach } 11 \beta \text{ vor } \alpha \text{ und} \\ \text{O}^\gamma \text{ „ } 8 \epsilon \text{ vor „ „ } 5 \epsilon, \text{ „ } 5 \epsilon \text{ „ } 5 \text{ „ „ „} \end{array} \right.$

Das Zygon steht auf β 5, 8, 11 vor Kypris. Der *ἥρως* bittet die Kypris ehrfurchtsvoll für Hippolyt, als *θεός* weiser zu sein, *εἶναι*, 120, als der *βροτός*, 90, der weise *φαινεσθαι* wollte. Vgl. 42 *κῆρυγῆσαι*, 47 *ἐκ κλέης*, 368 *ἐξέγγρας παλά*, 593 *τὰ πρῖν ἐγγῆ*, 1452 *γενναῖος ἐκγαῖν*, 1423 - 25 *σοὶ τιμὰς περὶ τὰς δώσω*, 2 *κίχληται Κόρις κίλ*, 1328 - 1331, 1298 - 1301 *ἐχ, Artemis*, 1459 *ὃ κλέν' Ἀθηναῖον ἐρίσματα*.

Das Zygon schreitet, ohne Seitenschritt, einen Trimeter von 19 Bogen vor die Treppe der Dienerwohnung, dann mit . . . an und hinauf die Treppe

Zugleich O^aO^aO^a in β von 11. 8. 5 nach 30. 27. 24, dann in 30, 27, 24 von β nach ϵ hinter α .

Das Logeion ist leer; was wird Kypris auf die Bitte thun? Die 3 *oikérai* haben in einer scheuen Weise nach Hippolyts und der *vlos* Weggang und recht dürftig im Verhältnis zur Verehrung der Artemis durch den Chor, von 5 Zygä, der Kypris ihre Verehrung dargebracht.

Die Treppe der Mittelhür hat bei Wieseler 'Theatergebäude' III 8 (im festen Bau) zwei Stufen, die 3-maliges Auftreten bis zur Höhe erfordern, was ich 3 Stufen nenne; eine solche Höhe für die Treppe (in der Dekoration) im Hippolyt ergibt 856, *ἴα, ἴα*, und 877, *βοῶ, βοῶ*, s. u. Ich habe für die Dienerwohnung 2 Stufen in der Dekoration angenommen, Stufen in meiner Weise genommen.

Für das Wesen der Sache ist es nun im Folgenden gleichgültig, ob der Therapontenchor ein eigener Chor oder derselbe Chor ist, der nachher auf der Thymel auftritt. Zeit ist genug vorhanden, daß derselbe Chor sich für das 1. Stasimon umkleiden kann. Denn teils befindet der Therapontenchor sich schon während der letzten 7 Trimeter des *oikérys*, O., hinter der Scene, teils müssen nach dem Abziehen und Abtreten der 3 *oikérai*, das auch

etwas Zeit wegnimmt, noch einige Minuten bis zum Erscheinen des Thymelechors verfließen, damit die Spannung im Publikum hinreichend Zeit hat, Kraft zu gewinnen. Fürs Stück ist es aber ebenso gut möglich, daß ein eigener Chor auf dem Logeion auftritt.

[Der Scholiast äußert sich (Scholia in Eurip. coll. Ed. Schwartz II 12) wie folgt: „ἔτι δὲ ἔδοντες: τοῦτο ἔνιοι μὲν τὸν Ἰππολύτου χορὸν ἔδοντες, ἄλλοι δὲ τοὺς ἐπόμενους τῷ Ἰππολύτῳ ἀπὸ τῶν κυνηγετῶν ταῦτα λέγειν.

Τοιοὶ εἶσι τοὺς χοροὺς, καθάπερ ἐν τῷ Ἀλεξάνδρῳ FTG² p. 371 οἱ ποιηταί. Ἰναίθα μὲν οὖν καὶ δύναται προεποχοχρήσασθαι τοῖς ἀπὸ τοῦ χοροῦ, ἔτι δὲ συνεστῶτος τοῦ χοροῦ ἐπιστάται τοιοῦτο ἔθροισμα, ὡς καὶ ἐν τῇ Ἀντιόπῃ FTG² p. 112 δύο χοροὺς εἰσάγει, τὸν τι τῶν Θυβαίων γρόντων διόλου καὶ τὸν μετὰ Αἰγυῖς.“ In dem vorliegenden Mskpt. des Verfassers ist hier eine kleine Lücke.]

R. Schultze 'De chori Graecorum tragici habitu externo' p. 28, 4 meint, statt οὖν sei fortasse οὐ zu lesen; also vielleicht das Gegenteil. Falsch: weil Ἰναίθα auf Hippolyt geht, wo das προεποχοχρήσασθαι möglich war, & vorher bei mir. In der Antiope waren auch 2 Chöre zugleich sichtbar; auch, nämlich wie im Alexander: in der Antiope thebanische Greise διόλου, also auf der Thymele, und ein Chor mit Thebe oder Dirke, also auf dem Logeion, im Alexander Hirten, auf dem Logeion, τοῦτο τὸ ἔθροισμα, absichtlich ἔθροισμα gesagt, das Allgemeinere (Dübner 'Proll. de comœd.' XX 37), nicht ὁ χορὸς, der Chor katechochen, eben der auf der Thymele; es ist nicht gesagt, was dort dargestellt ward. Nachdem so ἔθροισμα gesagt und die Sache klar gemacht ist, folgt dann ungenauer, weil bequemer und schon erklärt, χοροὶ. In diesem Passus bedeutet χορὸς die Dargestellten. Wenn aber zweierlei Dargestellte zugleich erscheinen, so sind natürlich auch zwei Darstellende da. Im Alexander ist der Chor schon da, συνεστῶτος τοῦ χοροῦ, und erscheinen dann auch Hirten, es sind 2 Dargestellte zugleich da; im Hippolyt aber erscheinen Jäger und erst nach deren Abgang Trözennerinnen.

Endlich schließt der Scholiast so ab: ὥστε βέλτιστον ἐπιγράψαι "Χορὸς κυνηγῶν τῶν συκυνηγῶν Ἰππολύτου", ὅπου γὰρ καὶ αὐτὸς προστάττει αὐτοῖς ἔδοντες τὴν ἱστορίαν λέγων "ἔτι δὲ ἔδοντες". Er will also schließend es unentschieden lassen, ob die Darstellenden der Jäger und der Trözennerinnen dieselben oder verschiedene Personen seien, was ja auch wohl bei verschiedenen, bei späteren Aufführungen anders als bei der ersten sein konnte, und meint am besten zu thun, wenn er den Chor auf dem Logeion, das Wort Chor also nicht im vorzugsweisen, sondern im allgemeinen Sinne gefaßt, den es wie ἔθροισμα hatte, nach den Dargestellten als den der Jagdgefährten Hippolyts bezeichnet.

Auders der zweite Scholiast a. a. O. Ἄλλως, ὁ Ἰππολύτος ἱμεῖν παρακαλεῖται, ἢ ἄλλους προτρέπονται οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ, ἤτοι οἱ συνεπόμενοι τῷ Ἰππολύτῳ κυνηγεῖται. ἄλλοι δὲ εἰσι τινας περὶ τὸν χορόν. ὁ γὰρ χορὸς, ὡς ἰσχυρίζεται, ἐκ Τροισενίων γυναικῶν ἴσται. In οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ ist χορὸς allgemein gebraucht, wie ἤτοι zeigt, d. i. oder wenn man es genau

nimmt (Kühner 'Ausf. Gr.' II 715), wenn man es nicht bei dem unbestimmten χοροῦ bewenden läßt. Dies ist hier von den Darstellern verstanden. Der Scholiast macht es dann wie der erste und geht zu den Dargestellten über, indem er sagt, es seien, genau gesprochen, die dem Hippolyt folgenden, mit ihm ziehenden Jäger. Die περί τὸν χορόν, dies Wort genau, kate-rochen genommen, seien Trözenierinnen.

Übrigens vgl. Boeckh 'Graec. trag. princ.' p. 61. 62. Fritzsche 'Thesmoph.' p. 32. 33. Äußere Gründe, Personen-, Geldfrage mögen entschieden haben, ob man 1 oder 2 ἀθροίσματα nahm.

2. Das erste Stasimon. V. 121—169.

(Vgl. insbesondere das vierte Stasimon.)

Στροφή α' (α). V. 121 ff.

Ὠκεανοῦ τις ἴδωρ
σιάζουσα πέτρα λέγεται
βασιλῆαν κάλλιπαι ῥυτῶν
πατρὴν προΐσα κρημνῶν,
ὕθι μοί τις ἔν φιλα,
πορφύρεα φάρια
ποταμῷ δρόσῳ
τέττονσα. θρηῆς δ' ἐπὶ νῶτα πέτρας
εὐαλίον κατέβηλλ' ὕθιν μοι
πρὸς ταῖς φάτις ἦλθε δίοποιον

Στροφή β' (β). V. 141 ff.

σὺ γάρ ἐνθεός, ὦ κοῦρα,
εἴτ' ἐν Πανὸς εἴθ' Ἑκάτας
ἢ σιμῶν Κοριβάντων
ἢ ματρὸς ὀρείας φοιτᾷς,
οἷ δ' ἀμφὶ τὰν πολύθρονον
Δίκτινον ἀμπλακίαις
ἀνέρος ἀθέτων πελάνων τρέχει·
φοιτῇ γὰρ καὶ διὰ λίμνας
χέρσον θ' ἐπὶ πηλάγους
δύναις ἐν νοτίαις ἄλμας.

Ἀντίστροφος α' (α). V. 131 ff.

I τιρομένην νοστήσῃ
II κοῖτα δέμας ἐντὸς ἔχειν
III οἴκων, λεπτά δὲ φάρη
IV ξαίθιν κεφαλῶν σκιάζειν.
V τριτάταν δὲ νιν κλίσω
VI τάνδε κατ' ἄβροσίον
VII στόματος ἁμίσαν
VIII Δάματρος ἐκτᾷς δέμας ἄγνον ἴσχειν,
IX κρυπτῷ πένθει θανάτου θέλουσιν
X κλίσαι ποτὶ τέρεα δύστανον.

Ἀντίστροφος β' (β). V. 151 ff.

I ἢ πόσιν, τὸν Ἐρεχθεϊδᾶν
II ἀρχαγόν, τὸν εὐπατρίδαν,
III ποιμαίνει τις ἐν οἴκοις
IV κρυπτῇ κοῖτα λιχίαν σῶν;
V ἢ ναυλάτας τις ἱπλευσει
VI Κρήτας ἔσορμος ἐνὲρ
VII λιμένα τὸν εὐξεινιώτατον ναύταις,
VIII φάμαν πέμπων βασιλείᾳ,
IX λυπερὰ δ' ἐπὶ παθίων
X εὐναία δίδεται πυγῇ;

Ἐπώδι. V. 161 ff

I φιλεῖ δὲ τῇ δυστρόπῳ γυναικῶν
II ἁρμονίᾳ κακῇ δύστανος
III ἀμηχανία συνοικεῖν
IV ὠδίνων τε καὶ ἀφροσύνας
V δι' ἱμᾶς ἤξεν ποτε
VI μηδύος ἑδ' αἶψα·
VII τὰν δ' εἴλογον οὐρανίαν
VIII τόξων μεδέουσιν αὐτεῖν
IX Ἄρτεμιν, καὶ μοι πολυχίλοτος
X αὐτὴ σὺν θεοῖσι φοιτᾷ

Die Gesamtzahl der Zeiten im 1. Stasimon beträgt nach dem Text von A. Kirchhoff 639, nämlich in den Strophen 122 und 129, in den Antistrophen 123 und 132, in der Epode 133, zusammen 639. Dabei sind $\delta\acute{\epsilon}\sigma\pi\omicron\iota\nu\alpha\nu$ — — —, $\theta\acute{\epsilon}\lambda\omicron\upsilon\sigma\alpha\nu$ — — —, $\delta\acute{\upsilon}\sigma\tau\alpha\nu\omicron\nu$ — — —, $\pi\omicron\lambda\upsilon\delta\eta\gamma\rho\omicron\nu$ — — —, $\acute{\epsilon}\pi\lambda\epsilon\upsilon\sigma\epsilon\nu$ — — —, mit Position in der Endsilbe, gemessen.

Jener Text enthält indessen eine vom Sinn nicht geforderte Konjekture in V. 139, $\pi\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota$, statt des $\pi\acute{\epsilon}\nu\theta\epsilon\iota$ der libri, nach Burgesius. Auch kann letzteres, wie $\pi\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota$, objektiven Sinn haben. Vgl. den Scholiasten zu 135: $\tau\omicron\delta\ \delta\epsilon\ \kappa\rho\upsilon\pi\tau\omega\ \pi\acute{\epsilon}\nu\theta\epsilon\iota$ ἀντὶ τοῦ ἐπὶ ἀσκήλῳ συμφορᾷ καὶ μὴ ἐκφαινομένη πρὸς τὸ τέλος τοῦ θανάτου φέρεται, ἀντὶ τοῦ ὅπῃ τῆς ἀλγηδόνος καὶ τῆς νόσου τῆς κρυπτης μέλλει ἀποθνήσκειν. Er las $\pi\acute{\epsilon}\nu\theta\epsilon\iota$ und faßte dies als συμφορὰ, ἀλγηδών, νόσος, und falls er ἀλγηδών nicht als Körper-, sondern als Seelenschmerz dachte, so faßte er den Seelenschmerz über etwas Objektives als selbst etwas Objektives auf. Vgl. $\pi\acute{\epsilon}\nu\theta\omicron\varsigma$ objektiv Hippol. 1345—46: οἶον ἐκράνθη δίδυμον $\pi\acute{\epsilon}\nu\theta\omicron\varsigma$. Herod. III 14.

Die Lesart der libri $\pi\acute{\epsilon}\nu\theta\epsilon\iota$ giebt 1 Zeit mehr, 640 statt 639. Offenbar sieht jenes als beabsichtigte Gesamtsymmetrie aus, dieses nicht. Danach erhalte ich 124 in a.

Außer diesem Fall, wo ich die libri für mich und den Sinn nicht gegen mich habe, mache ich noch eine Konjekture, die aber metrisch für mich nicht in Betracht kommt, wie $\pi\acute{\epsilon}\nu\theta\epsilon\iota$ und $\pi\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota$ allerdings für mich einen in dieser Beziehung wichtigen Unterschied machen. Ich lese in V. 144 $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$, *positione* lang vor $\sigma\acute{\upsilon}$. Das Schol. ἄλλως sagt [zu V. 141]: $\acute{\epsilon}\nu\theta\epsilon\omicron\varsigma$ $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$, und diese Accentuation wird durch das nachherige $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$ καὶ ἐν-
θουσιᾶς bestätigt. Und ἐκ Πανὸς etc. $\acute{\epsilon}\nu\theta\epsilon\omicron\varsigma$ wird durch ἐμάνης erklärt. Auch das Scholion bei γράφεται $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$ sagt: ἀντὶ τοῦ μάλῃ, ἐπιθειάζῃ, κατέχῃ (Schwartz II 23, 23). Auffallenderweise aber zuletzt: ἀντὶ γὰρ τοῦ ὃ κοῦρα τινὲς τὸ $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$ γράφουσιν. Passow H.-W.⁶ s. v. $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$ II 2324 sagt allgemein, daß die Bedeutung des Wahnsinnigseins dem Worte fälschlich beigelegt ist. Kirchhoff liest im letzteren Schol. γράφεται $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$. . . $\acute{\epsilon}\nu\theta\epsilon\omicron\varsigma$ $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$, aber $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$ ἀντὶ τοῦ μάλῃ, τινὲς τὸ $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$, 1855; Ddf. in den Scholien, 1863, γρ. $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$, sonst in ihnen $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$. So auch Post. scen. Gr. V. ed. 1869, not. 144: $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$ ex schol. restitutum pro $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\lambda\epsilon\omicron\upsilon$. Zum Text sagt Kirchhoff 1855: $\mu\alpha\tau\rho\delta\varsigma$ οὐρείας $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$ A $\mu\alpha\tau\rho\delta\varsigma$ ὀρειας $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\lambda\epsilon\omicron\upsilon$ B [$\mu\eta\tau\rho\delta\varsigma$ ὀρειας] $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\lambda\epsilon\omicron\upsilon$ $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$ C $\mu\alpha\tau\rho\delta\varsigma$ οὐρείας $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\lambda\epsilon\omicron\upsilon$ B $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\lambda\epsilon\omicron\upsilon$ ceteri ut videtur omnes. 1867: $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$ A $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\lambda\epsilon\omicron\upsilon$ $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$ C $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\lambda\epsilon\omicron\upsilon$ ceteri. schol. γράφεται $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$. Sollte ein Scholiast $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$ = $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\lambda\epsilon\omicron\upsilon$ in aktivem Sinn als Genitiv haben fassen können? Ich denke, Euripides faßte $\Phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$ als $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$, Nom. oder fragend (vgl. Schol. ἄλλως· καὶ ἀπο-
ροσῆ εἰπέ μοι· ἐκ Πανὸς σὺ ἐμάνης εἶτε ἐκ τῆς Ἥρας ἢ κορυβάντων τοῦτο νοσεῖς; und Schol. γράφεται $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$. ὁ εἰ ἀντὶ τοῦ ἢ καὶ ὁ τε παρέλπει, s. Kaibel 'Stil und Text der *Hol. Ath.* des Aristoteles' S. 147); bist du eine $\phi\omicron\iota\tau\acute{\alpha}\varsigma$ der Korybanten oder doch der Bergmutter? Nein, das ist nicht denkbar; du aber hast dich an der Diktynna versündigt; σὺ δέ. Denn du opferst ihr nicht, wie wir ja gesehen haben.

Als wahrscheinliche *παρὰλλαιαί* bieten sich dar in α $122 = 120 + 2$, in β $124 = 120 + 4$; in β $129 = 130 - 1$, in β $132 = 130 + 2$; also $+ 2 + 1 - 1 + 2 = + 7$. Dies wird ausgeglichen, wenn wir die 133 in $\gamma\epsilon = 130 + 7$ fassen.

Als ideell zu Grunde liegende Durchschnittsgrößen, thematische Größen der je 10 Kola (über die 10 in $\gamma\epsilon$ s. u.) erhalten wir dann 12 in Alpha, 13 in Beta, 14 in $\gamma\epsilon$.

A. Kirchhoff macht in $\gamma\epsilon$ nur 9 Kola. Unter diesen haben jedoch 2 die Größen von 20 und 21, während sonst im ganzen 1. Stasimon nur 1 von 17, 2 von 18 vorkommen (längere als diese auch sonst nicht im ganzen Hippolyt. d. h. in den metrischen Teilen; vgl. zum 4. St.). Da $\gamma\epsilon$ $- 7$ zu den $+ 7$ von Alpha und Beta hat, so sollte man umsoweniger überlange Kola in $\gamma\epsilon$ erwarten. Die Worte $\delta\iota\ \lambda\alpha\gamma\varsigma\ \eta\psi\acute{\iota}\nu\ \pi\omicron\tau\epsilon\ \nu\eta\delta\iota\varsigma\ \acute{\alpha}\delta'\ \alpha\acute{\iota}\rho\alpha$ v. 165) zu 1 Kola zusammenzufassen, paßt auch nicht so gut zu dem Gedanken von $\eta\psi\acute{\iota}\nu$, als eine Teilung derselben in 2 nach $\pi\omicron\tau\epsilon$. Hält man schließt die $\alpha\acute{\iota}\rho\alpha$ mit $\pi\omicron\tau\epsilon$ am Schluß eines kurzen Kolons ins Unbestimmte hinaus. Das andere überlange K., das A. Kirchhoff als vorletztes aus $\tau\epsilon\lambda\epsilon\iota\omega\varsigma\ \kappa\alpha\iota\ \mu\omicron\iota\ \pi\omicron\lambda\epsilon\tau\acute{\iota}\lambda\omega\varsigma\ \acute{\alpha}\iota\lambda$ 21 lang bildet, bleibt ohne $\acute{\alpha}\iota\lambda$ noch 17 lang. Das $\acute{\alpha}\iota\lambda$ verstärkt auch nicht noch das $\pi\omicron\lambda\epsilon$ in $\pi\omicron\lambda\epsilon\tau\acute{\iota}\lambda\omega\varsigma$, sondern gehört zum Folgenden. Und so, überhaupt dann viel von nur verehrt (s. u. Weil), kommt sie immer mit den Göttern, hilfreich, alle Götter mit sich habend, zu mir; das $\mu\omicron\iota$ gehört zu $\pi\omicron\lambda\epsilon\tau\acute{\iota}\lambda\omega\varsigma$ und zu $\varphi\omicron\tau\acute{\iota}\varsigma$. Plut. Crass. V: *Ἐναιῶθα διατρίβοντι τῷ Κράσσῳ τὰ ἐπιγίδια καὶ ἡμίραν ἐποῖα κομίζον ὁ ἄνδρωνος*.

So hat dann $\gamma\epsilon$, wie Alpha und wie Beta, 10 Kola.

Da nicht bloß die Zeilen von Alpha und Beta mit $- 7$, sondern auch die Fugen darin mit $- 7$ auszugleichen sind, so wird $\gamma\epsilon$ nicht bloß gesungen, sondern auch geschritten.

In einem Stasimon aber singen solche, die nicht tanzen, und als usuelles Beispiel für ein Stasimon gebrauchen die Grammatiker gerade unser Chorkon; Westphal 'Proll zu Äsch Trag' S. XIV. Nun ist für 15 Choreuten keine symmetrische Verteilung von 50 K. und 640 Fugen zu finden. Geseh ich aber den Gesang an einen Stoichos von 5, so sind die 50 und 640 durch die übrigen 10 teilbar. Je 1 Choreut erhält dann je 5 K. und 64 Zeilen.

Da es sich um ein *ἀντιστοιχεῖν* mit *ἀνταπόδοσις* handelt, so sind diese Strophen und Antistrophen an 2 einander gegenüber stehende und sich bewegende Mehrheiten von Choreuten zu geben. Nicht an einem; denn der kann sich nicht *ἀντιστοιχεῖν*. Nicht an 2; denn wozu sind $\alpha\alpha\ \beta\beta\ \gamma\epsilon$ in Gruppen von je 5 K. eingeteilt, deren jede im ganzen gleich viele Zeilen, Fugen, wie jede andere hat?

$\alpha\beta$ haben 122 und $129 = 251$, $\alpha\beta$ 124 und $132 = 256$, wenn man sie zusammenzählt. Dazu $\gamma\epsilon$ mit 133 gibt 320, indem $- 1$ sich mit dem $- 1$ von $\alpha\beta$, $- 6$ mit dem $- 6$ von $\alpha\beta$ ausgleichen, wenn man alles (s. o.) auf nahe liegende runde Zahlen zurückführt. Gleichen nun die

10 K. von $\gamma\epsilon$ sich mit den 20 und 30 von $\alpha\beta$, ab in angegebener Weise aus, so erhalten wir einen Teil von $\gamma\epsilon$ für $\alpha\beta$, einen für $\alpha\beta$, einen strophischen und einen antistrophischen, und zwar nicht bloß für diese Zeiten, sondern auch für die Engen der Töne und Schritte, sowohl melisch als orchestisch. Und da im ganzen sich für alles ($\approx o$) je 5 K. und 64 Zeiten ergeben und wir 2 mal 5 Choreuten dafür haben, werden wir von den 10 K. in $\gamma\epsilon$ je 5 an 5 strophische und 5 antistrophische Choreuten geben.

Ich denke mir durch ihre Tracht die 3 Stoichen und in ihnen die einzelnen Choreuten nach einer gewissen Regel so unterschieden, daß Γ als Hegemon zwischen AB und ΔE stand, zu welchen Paaren die beiden Einzelchoreuten je durch gemeinsame Stellung verbunden waren. Dies habe ich mir, im Anschluß an die Symbolik von hell und dunkel, so dargestellt, daß ich dreimal je 5 Bleiklötze, die in Centimeter-Quadraten stehen konnten, 2 auf der Seite der Helle weiß und rot, 2 auf der Seite des Dunkels schwarz und blau, und dazwischen einen für den Hegemon golden färben ließ, die ich an darin befestigten Metallstäbchen bewege.

Der gesungene Text ist das allein Erhaltene. Er war in dem Ganzen das Leitende: Plutarch. Quaest. conviv. IX 15, 914 Dübner. $\Piόισις$ und $\ὄρχησις$ bedürften die eine der andern. Die $\piόισματα$ haben fast $\tauῆν ἐν ὄρχησει διάθεσιν$, fordern aber ihrerseits Hände und Füße auf ($\piαρακαλεῖν$), ja ziehen den ganzen Leib wie an Fäden (wohl ein Bild von Marionetten). Wenn nun 2 Stoichen den strophisch-antistrophischen Contretanz darstellen, so bleibt der dritte, der dabei nicht verwendet wird. Diesem fällt prinzipiell die gesungene $\piόισις$ zu. Dem Zweigeteilten des Tanzes entsprechend singen 2 zum strophischen, 2 zum antistrophischen Stoichos gewandt, bezw. der Koryphäus ($\approx o$), der die Einheit des Ganzen wahrt, bei der Zweiteilung. Da aber jeder Tänzerchoreut den ganzen Chor, zunächst seinen Stoichos vertritt, so ist es der Idee gemäß, wenn auch die jedesmal nicht tanzenden die Worte mitsingen, die der tanzende von ihrem Stoichos durch seine Bewegungen schweigend darstellt, und so ihn leiten. Dabei wenden sie, soweit es geht, sich gerade oder seitwärts, wenn auch wenig, dem Koryphäus zu, um sein Dirigieren zu sehen. In andern melischen Partien auf $\Lambdaεγιον$ wie auf $\Thetaυμελε$ singen und schreiten dieselben Personen; nur in den Stasimen ist beides besonders. Die Sanger singen stehend, und eben daher kommt der Name $στάσιμον$, sc. $μῦθος$. Keineswegs aber ist dadurch ausgeschlossen, daß der in ihm nur singende $στοῖχος$ in andern $μέλῃ$, die nicht Stasimen sind, auch tanzt.

Beim Einzug gebe ich die strophischen Teile dem nach der Richtung der Schreitenden rechten, besseren, die antistrophischen dem mittleren, geringeren Stoichos, weil die Gegentänzer im ganzen nachahmen und es insofern leichter haben als die Vortanzenden. Vgl. Xenoph. Symp. II, 20: $\tauὸ Σώφρατες, ἐπεὶ μὲν παρακάλει, ὅταν μέλλῃς μανθάνειν ὀρχεῖσθαι, ἵνα σοι ἀντιστοιχῶ τι καὶ συμμανθάνω.$

Im Stasimon stelle ich den Sängerstoichos so zwischen die beiden Tänzerstoichen, daß sein Gesang in gleicher Weise zu jedem von diesen

erschallen kann und keiner von ihnen in seinen Bewegungen durch ihn ge-
hindert werden kann. Er steht quer zu ihnen in der Mitte zwischen ihnen,
und der Raum vor ihm darf nicht von jenen betreten werden, sondern
bleibt für seinen Tanz in seinen Anapästien und seiner Anteilnahme an den
Kommoi frei. Über das 5. Stasimon siehe besonders. Der Koryphäus
nimmt etwas vor seinen 4 Nebenchoreuten aufstellung, den Sängern und
Tänzern in dieser abgesonderten Stellung für sich deutlich sichtbar, so daß
er in der Mitte bequem dirigiert.

Das Rechts und Links bei Photius sub *ταῖς ἀριστερὰς* ist aufzufassen
von der Stellung des *κατὰ ζυγά* (5 mal hinter einander je 3 Choreuten;
vor *ζυγῶν* ergänze *ε'*) hereinkommenden Chors in einem bestimmten Zeit-
punkt, nämlich unmittelbar nach dem Eintritt von der Seite der Heimat-
her, die Treppe herauf bei der Ecke der Thymele rechts (vom Publikum)
am Logeion, beim ersten Stillstehen, welches dort stattfindet, ehe der Chor
seine auf den Eintritt folgenden orchestischen Bewegungen beginnt. Diese
Stellung zu Proscaenium und Publikum ändert sich beim Schreiten des Ob-
longums, sowie es dicht am obern Rande der Thymele, beim Logeion ent-
lang quer vorm Publikum vorbeischiebt. Da nun aber links und rechts
mit *αἰσῶς* in Beziehung gesetzt sind, so muß es ein Links und Rechts
auch in der *αἰσῶς* und nicht bloß beim Schreiten geben. Das kann aber
eben dann der Fall sein, wenn der Chor im Schreiten stillsteht. Denn
sonst findet doch keine regelmäßige Stellung des Chors mit dem Gesicht
nach links vom Publikum statt, von der sich der Terminus *ταῖς ἀριστερὰς*
Herleiten könnte.

Der Chor zieht mit Flötenbegleitung ein (Christ 'Metr.' § 712), auch
wenn er ohne Gesang, wie im Hippolyt, einzieht. Nur bei den *ἔσοδοι* fand
ein *προσῆλθεαι* des Auleten in den Tragödien statt. Sonst gilt Schol.
Arist. Nub. 312. 9 Ald. und 313 R *προσῆλθον*, dort *τοῖς τραγικοῖς χοροῖς*,
hier *ταῖς τραγωδίας* [bei Bekker II 103 zu V. 311]. Es spielt ein zwischen
Thymele und Logeion stehender Aulet, der Choraleut, der mit einem andern,
dort links (vom Zuschauer) andererseits stehenden, dem Schauspieleraleuten,
schon vor dem Prolog seinen Platz eingenommen hat, wohl über die Thy-
mele, wie dieser übers Logeion gekommen. Der Chor kommt aus *H* (siehe
Ἡεακτὴν τῆς Ἀρχ. Ex. 1883, Plv. A, Fig. 3) von der Heimatseite und betritt
die Thymele *κατὰ ζυγά*, d. i. in 5 Reihen hinter einander von je 3 Cho-
reuten, über die Ecktreppe. Bei der Ecke steht nun das Oblongum auf
46—31. und $\mu\epsilon$ —10, 13 lang und 7 breit, in jambischen inneren Ab-
ständen. Es zieht vorwärts auf $\mu\epsilon$, $\mu\beta$, 10 bis 7. 4. 1. 4 7, ändert die
Front nach dem Theatron zu und zieht auf 7. 4. 1. 4. 7 nach $\alpha\delta\zeta$. Dort
ist nun der Stoichos des Koryphäus noch *πρὸς τῷ θεάτρῳ*, ist jedoch nicht
mehr der linke, sondern ist zum vorderen durch die Frontänderung ge-
worden; und so ist der frühere rechte zum hinteren geworden; der mittlere
aber ist, nur mit veränderter Front, der mittlere geblieben.

Hierbei handelt es sich um den gewöhnlichen Einzug, den von der
Heimatseite her. Diese heißt die linke in den Schol. Aristid. G. Ddf. III

p. 536 ὑπὲρ τῶν τετράγων und ist in der bekannten Stelle über die σκηνή als μέση θύρα, bei Suidas und den anderen als linke gedacht, indem der Erklärer dort in Gedanken durch die μέση θύρα in den Schauplatz eintritt.

Beim Einzug von der Fremde her ist alles umgekehrt bis nach 7. 4. 1. 4. 7 auf με, μβ, λθ, von da an aber alles ebenso.

Auf α δ ξ angelangt, macht der oblonge Chor Halt, schreitet dann auf die Thymele im engeren Sinn, den Altarplatz vor dem Gott, und begrüßt diesen. Wiederum ändert er seine Front und schreitet κατὰ στοίχους, d. h. in 3 Reihen hinter einander von je 5 Choreuten, wieder auf 7. 4. 1. 4. 7 nach α δ ξ.

Auf fernere ἐνδόσιμα des Koryphäus schreiten erst der nunmehr vordere und der mittlere Stoichos je 1 Spondeus von ξ und δ nach ια und η, und lösen sich von dem Stoichos des Koryphäus auf α ab, um dann für die Orchesis des 1. Stasimons sich in die strophische und antistrophische Ausgangsstasis zu begeben.

Der vordere Stoichos wendet sich nach links und schreitet in ια mit — — — — —, — — — — — | — — — — —, — — — — —, d. i. 25 Schritten, von 7 nach 32; dann mit abermaliger Wendung in 32 der Protostat und, sowie sie in 32 angelangt sind, die folgenden 3 Epistaten nach κγ, κ, ιξ, ιδ in 32; zuletzt der 4. Epistat nach 32 ια.

Der mittlere Stoichos tritt mit — — — — — von η nach ια und schreitet analog nach 32 und in 32.

Darauf tritt Γ¹ mit — — — — — von α nach ε und Β¹ Δ¹ je — — — — — seitwärts in α, so daß die Sängerpaare, wie vor ihnen der Koryphäus, in Entfernungen von — — — — — von einander stehen, anapästisch; wie nun der früher linke, jetzt mittlere Stoichos sich nach dem 1. Stasimon vorbewegen soll und von den Tänzerstoichen unterschieden.

Für diese Stellung der Sänger in der Mitte kommt auch noch in Betracht, was Vitruv, edd. Rose et Müller-Strübing V 116, 9 ff., sagt: *omnia publica lignea theatra tabulationes habent complures, quas necesse est sonare, hoc vero licet animadvertere etiam ab citharoedis, qui superiore tono cum volunt canere, advertunt se ad scaenae valvas et ita recipiunt ab earum auxilio consonantiam vocis.* Dies ist von römischen Theatern gesagt, findet aber bezw. auf griechische analoge Anwendung.

Die Tänzerstoichen mit dem Rücken gegen einander aufzustellen, ist widersinnig und widerspricht dem Sinn der Worte Xenoph. Anab. V 4, 12: ἔστησαν ἀνὰ ἑκατὸν μάλιστα, οἷον [Var. ὥσπερ οἱ] χοροί, ἀντιστοιχοῦντες ἀλλήλοις. Nun sind 5 Kola, Wege nämlich, in Alpha 2 von 12 Engen, in Beta 2 von 13, in der Epode 1 von 14 durchschnittlich für jeden von 5 Choreuten gegeben, und im Jägertanz fand sich, daß Kypris rechts auf 8, Artemis links auf 20 steht. Aus einer gewissen Entfernung her müssen die 2 Stoichen auf einander zu, nach der Mitte zu, schreiten, zu schreiten beginnen. Zwischen 8 und 8 beiderseits aber liegen nur 13 Engen. Nahe liegt es, in Alpha hin, in Beta her, in der Epode wieder zu einander hin die 2 Stoichen schreiten zu lassen. Das giebt auch gerade schickliche Entfernungen,

2 \times 12 von 32 nach 8, 2 \times 13 von 8 nach 31, und wieder zu einander mit 14 bis nach 20; d. i. in Alpha nach der Reihe der Kyprios, 8, in der Epode nach derjenigen der Artemis, 20, worüber in Alpha und in Beta fortgeschritten wird. Nehmen wir die Ausdehnung der Nebenräume (vgl. beim Jägerchor) neben dem Palast von 21—33, so liegt 32 um 1 nach innen, 34 um 1 nach außen von 33. Mit 31 beginnt kinngemäß (s. beim 3. Stasimon) die seitliche Senkung der Thymele, 13 Eugen bis 46.

Der Sinn ist im 1. Stasimon folgendermaßen gegliedert

In Alpha wird das Tatsächliche berichtet, und zwar in der Strophe der Ursprung, in der Antistrophe der Inhalt der Nachricht von Phädra's Krankheit. In Beta und in der Epode aber werden die möglichen Ursachen dieser Krankheit erörtert: in Beta, in der Strophe wird mehr zweifelnd gefragt, ob Götter, in der Antistrophe, ob Menschen schuld seien; und in der Epode wird angedeutet, daß es wohl Geburtsnöte seien, wogegen Artemis anzurufen sei.

Jede Strophe und Antistrophe ist dem Sinn nach in 4 und 6 Kola gegliedert: in der Alphastrophe in Angabe der Örtlichkeit bis *σπηυών*, der Begebenheit bis *διόμοιρον* in der Alphaantistrophe in einen Acc. v. Inf. Satz, daß Phädra drinnen verhüllt auf dem Lager liege, und einen direkten Satz, daß sie Hungers sterben wolle — in der Betastrophe in 2 Perioden mit der Anaphora von *εἶ*, in der Betaantistrophe in 2 mit der Anaphora von *ῖ*, welche je 2 dort von Unglück und Schuld, hier von Schuld und Unglück handeln.

Die Epode aber hat 4, 2, 4 Kola, indem die 2 zu den ersten 4 in einer, zu den letzten 4 in anderer Beziehung gehören. Die ersten 4 enthalten Allgemeines in Beziehung auf alle Frauen, die letzten 6 Besonderes in Beziehung auf die Chorentinnen; die ersten 6 handeln von Not, die letzten 4 von Hilfe: so gehören die 2 in der Mitte zu den ersten 4 und den letzten 4 in verschiedenen Hinsichten.

In Alpha und Beta gebe ich die je ersten 4 Kola an 2, die je letzten 6 an 3 Choreuten; in der Epode 4 an antistrophische, 4 an strophische und von dem Mittelpaar der Kola 1 an einen strophischen, 1 an einen antistrophischen.

Vgl. R. Klotz in Bursians Jahresbericht XIII, S. 361—366.

Jeder Choreut repräsentiert den Chor. Boeckh 'Graec. trag. princ.' p 64: *habet non ex sua quaque persona chorem loqui, sed singulos deinceps quasi universi chori partes sustinere; non ut diversa et contraria proferant, sed ut transmissa ab alio ad alium carmine, una eademque sensuum ac cogitationum series continetur per diversos cantores.* (Dies gilt auch gegen Zichlinski 'Altatt. Kom.' S. 264 u.)

Die Choreuten bezeichne ich in jedem Stoichos der Reihe nach mit A B Γ Δ E, gelegentlich der Deutlichkeit halber mit Hinzufügung von Ziffern: im Sängerstoichos A¹B¹Γ¹Δ¹E¹; in den Tänzerstoichen, im strophischen A²B²Γ²Δ²E², im antistrophischen A³B³Γ³Δ³E³. Dabei denke ich an ihre Stellungen nach der Evolution aus dem Oblongum zu Anfang des Tanzes

vom 1. Stasimon und beginne, nach unserer modernen Weise, vom Publikum her, bei den Tänzerstoechos geradeaus von unten nach oben (so steigt die Thymele im ganzen), beim Sängerstoechos von links nach rechts. Dies verbinde ich mit der Bezeichnung durch weiß, rot, gold, blau, schwarz so, daß ich die hellen Farben auf die Seite der Helle, die dunkeln auf die des Dunkeln, gold in die Mitte stelle, im Anschluß an die Lage des Dionysischen Theaters also in den Tänzerstoechen die hellen nach dem Logeion. Sehen, die dunkeln nach dem Publikum, Norden, zu, im Sängerstoechos jene nach links, Osten, diese nach Westen, links vom Publikum. Da aber der vorher nach der Richtung der Eintretenden im Oblongum rechte, nachher im Tanzstrophische Stoechos nach links vom Publikum, der vorher so im Oblongum mittlere, nachher im Tanz antistrophische Stoechos nach rechts vom Publikum aus der durch die Parodos ohne Gesang erreichten Stellung des Oblongums auf 7. 4. 1. 4. 7, $\alpha \delta \zeta$ die Evolution zur Orchestis des 1. Stasimons machen, so wird für diese 2 Stoechen, die Tänzerstoechen, dabei die innere Reihenfolge antithetisch, indem der antistrophische sich umkehrt und nach rechts schreitet, während der strophische in der Richtung, die er beim Eintritt hatte, nach links zieht. Dabei behält der Stoechos des Koryphäus seine Stellung auf α , indem nur der Koryphäus nach ϵ vortritt. Richte ich nun die Reihenfolge der Farben und Buchstaben für die Anfangsstellungen des 1. Stasimons, wie sie oben angegeben ist, schon im Oblongum auf $\alpha \delta \zeta$ ein, so stehen links im vordersten $\zeta\epsilon\gamma\omicron\nu$ AAE, weiß schwarz weiß, im hintersten rechts EEA, schwarz weiß schwarz. Wählte ich dagegen für die Buchstaben die Reihenfolge, daß immer A mit schwarz, E mit weiß, oder E mit schwarz, A mit weiß zusammenträte, so würde die Reihenfolge im vordersten EAE, im hintersten AEA, oder dort AEA, hier EAE sein. Wie aber auch A und E geordnet werden, immer bleibt, wenn vom Publikum aus das linke $\zeta\epsilon\gamma\omicron\nu$ das vorderste, das rechte das hinterste genannt wird, die Farbenfolge im vordersten weiß schwarz weiß, im hintersten schwarz weiß schwarz, innerhalb des betreffenden $\zeta\epsilon\gamma\omicron\nu$ vom Publikum nach dem Logeion. Da es sich nun beim Oblongum in der Stellung 7. 4. 1. 4. 7, $\alpha \delta \zeta$ nur um eine kurze Zeit, bei der Aufstellung für die Orchestis des 1. Stasimons aber um diese Aufstellung und die daran sich schließende Orchestis und Gesatzstellung wiederholt und in längerer Zeit, auch zwischen Episoden, handelt, so wähle ich so, wie vorher angegeben, die Buchstabenfolge der Stoechen im Oblongum, weraus die Evolution erfolgen soll, für diese, also vom Publikum aus; und nicht abstrakt der Licht- und Nachtseite entsprechend, abgesehen von der Stellung zu Anfang des 3. Stasimons, wie diese daraus durch Evolution werden soll und sich zur Licht- und Nachtseite verhalten wird, nicht so, daß ein für allemal A oder E Licht oder Nacht bedeutet.

Die Alphastrophe. Auffallend ist sofort der Gegensatz der 3 verkürzten und der 3 verlängerten Kola, V. VI. VII und VIII. IX. X. Diese Gruppierung führt auf den Gedanken, daß je 1 Kola der einen Gruppe und je 1 der anderen zusammen je 1 Wegepaar bilden; während die ersten 4 Kola metrisch an Länge weniger verschieden, im ersten Paar aber anders

als im zweiten zusammengesetzt sind. Dies führt weiter auf den Gedanken, daß 2 Choreuten hier je 1 Wegepaar tanzen, dessen zweiter Weg dem ersten unmittelbar folgt, dort aber 3 je 1 Weg, dem der zugehörige zweite erst nach dem Dazwischentreten von anderen Wegen folgt.

Der Schluß der Strophe handelt von der *δέσποινα*, auf die sich die vom Okeanosfels her kommende *γῆρις* bezog. Dem entsprechend ist es, wenn die Bewegung in der Strophe sich allmählich nach der Seite der *δέσποινα* hin nähert, auf die dann zuletzt hingewiesen wird. Demgemäß gebe ich I. II und III. IV an AB, V. VI. VII und VIII. IX. X an ΓΔΕ, indem ich dies von α an nach dem Logeion zu rechne.

I. II: *Παρά τοις ἑδράσι σάροντα πέτρα λέγεται* (121). Der wassertriefende Fels, der Okeanosfels genannt wird, wo die Weiber zu waschen pflegen, liegt in der Heimat und ist auf der Periakte der Heimatseite abgebildet. Dorthin bewegt sich A in Daktylen und Anapästsen.

Die Zusammensetzung aus Einzelfüßen ist in Alpha, αα, eine zu stets größerer Erregtheit steigende. I. II besteht aus isischen zu Tripodien verbundenen Daktylen und Anapästsen; III. IV aus je einem Joniker, der in III steigt, in IV sinkt (antithetisch zu den $\text{---} \cup \cup$ und $\cup \cup$ in I. II), und einem 1. Päon, so daß ungerade Syzygien (d. h. Verbindungen von 2 Einzelfüßen) zu geraden Tetrapodien (d. h. Verbindungen von 4 Einzelfüßen) vereinigt sind. Dann bestehen V. X aus solchen Tetrapodien, worin ungerade Syzygien, hemiolische und epitritische, zu Tetrapodien verbunden sind. Dies ist steigende Ungeradheit. In I. II lauter $\text{---} \cup \cup, \cup \cup \text{---}$; in III $\cup \cup, \text{---}$ und $\text{---} \cup \cup$; in IV $\text{---} \cup \cup$ und $\text{---} \cup \cup$; dann in V. VI. VII $\text{---} \cup \cup \cup \cup$ und $\cup \cup \text{---} \cup \cup$ und $\cup \cup \text{---}$; in VIII. IX. X $\text{---} \cup \cup$ und $\cup \cup, \text{---}$; $\text{---} \cup \cup$ und $\cup \cup, \text{---}$; $\text{---} \cup \cup$ und $\cup \cup, \text{---}$; $\text{---} \cup \cup$ und $\cup \cup, \text{---}$. Nämlich alles thematisch.

III. IV: *βατάν κάλπισι χυτάν | παγὴν προύτιστα χοχυνδόν*. Dies Kolenpaar von $11 + 13 = 2 \times 12$ hat B, welcher Choreut in $\beta 12 + 14 = 2 \times 13$, also mit sofortiger Ausgleichung der *παράλλαξις* zu den thematischen Größen, und in der strophischen γε die thematischen 14 hat; ebenso antistrophisch B schreitet bis π und dann mit *χοχυνδόν* in weitem Sturz von den Höhen nach 8 ας. Die Engen bei *πισι* und *προι* malen das Flüssige.

Auf und bei π sammeln sich alsbald auch die Wascherinnen ΓΔΕ bei V. VI. VII: *ὅθι μοι τις ἦν φίλα | πορφύρεα γάρη | ποταμῷ δρόσω*, von wo sie dann mit VIII. IX. X: *εἰζονσα θεῖμας δ' ἐπὶ ἕδα πέτρας εὐαλίον κατέβηλ' ὅθεν μοι | πρῶτα γάρη ἦλθε δέσποιναν* wieder auseinandertreten. In diesen 6 Kolen, deren erste 3 aus je 1 hemiolischen und 1 epitritischen und deren letzte 3 aus je 1 epitritischen und 1 hemiolischen *ποτ* bestehen, sind vorn die 3 hemiolischen alle verschieden, $\text{---} \cup \cup, \text{---} \cup \cup, \text{---} \cup \cup$; die 3 epitritischen alle gleich, $\text{---} \cup \cup, \text{---} \cup \cup, \text{---} \cup \cup$; hinten von den 3 epitritischen die beiden ersten vom dritten, $\text{---} \cup \cup, \text{---} \cup \cup$ und $\text{---} \cup \cup$, von den 3 hemiolischen der erste von den beiden letzten, $\text{---} \cup \cup$ und $\text{---} \cup \cup$, verschieden.

Bei der Varrierung von V. VI. VII ist der Epitrit in V. VI katalektisch, in VI mit *κατακτά προχέα*, brachykatalektisch in VII, bei der von VIII. IX. X aber ist in VIII *μῆς* eingefügt, *πῆρας* zugefügt, in IX *κατὰβῆ* eingefügt, in X *τις* eingefügt, *καὶ* zugefügt.

Γ Δ Ε treten, Γ auf 22 + 9, Δ Ε auf 23 x, 24 x zusammen, in V. VI. VII. Dann treten sie, wie bemerkt, in VIII. IX. X auseinander. Nach der Mitte aber dürfen sie nur bis 8 kommen. Nun hat Γ 10 + 18 = 28, Δ 9 + 16 = 25, Ε 8 + 15 = 23; von 32 bis 8 aber sind 24; also kehrt Γ mit 4, Δ mit 1 von 8 zurück, Ε bleibt 1 davor. Mit Hilfe der Seitenschritte malt dabei Γ das weithin über den Fels hin und her Ausbreiten der *γάρα*, Δ setzt dies fort und tritt bei *ποι* mit einem gebrochenen Schritt, von der Felsseite kommend, erschrocken zurück, Ε bleibt mit *καὶ* bange stehen, ehe er nach 8 gelangt, und weist nach der Thür hin. Γ und Ε befinden sich am Ende wieder auf ihren Reihen 15 und 27, Δ ist nach 23 nahe zu Ε getreten, und so haben sich 2 Gruppen, von einander geschieden, gebildet, ΑΒΓ und ΔΕ.

Ε spricht am Schluß von α das eine Wort *διόττοι* von dem zu Erzählenden, das Subjekt des Acc. c. Inf., der nun in α ferner folgt, die *πῆρα* *γὰρ*. Was ist's denn mit ihr? Es tritt eine erwartungsvolle Pause ein. Durch diese auffallende Trennung des Subjektsakkusativs von der Infinitiv-aussage und dem dazu gehörenden Prädikatsakkusativ, woran sich dann ein fernerer Acc. c. Inf.-Satz, *καὶ* δὲ u. s. w., anschließt, wird das Auffallende der Begebenheit ausgedrückt (Barthold, Altener Gymnasialprogramm 1875, S. 12-13). Ob Schluß in phrygischer Quint? (vgl. Zolinski 'Altatt. Kom.' S. 364.)

Die Alphaantistrophe. I. II, III, IV: *τεγομέναν νοστήσῃ κόλῳ δέμας ἑνὸς ἔχειν, οἷον κατὰ δὲ φάσιν | ξανθὰν κεφαλὴν σκιάζην*. Α²Β³ schreiten gerade so wie erst Α²Β³. Von II greift der Satz in III mit einem Sp. über, der sich noch *ἑνὸς οἷον* hält, auf 16 bis 28. Das Herabfallen der dinnnen Schleier wird durch *κατὰ δὲ φάσιν* gemalt.

V. VI. VII und VIII. IX. X: *τοῖσιν δὲ νῦν κλυὼ | τάνδ' καὶ ἑβροσίον στοματός ἑμιν | ἄμαρτος ἄκτις δέμας ἄγρον ἴσθιν, | χρυστὴ πῆθι θανάτου θύονταν | κίλσαι παρ' ἵππῳ δούτων.*

Die Überlieferung ist *ἑβροσίον* und giebt einen poetischeren Sinn als die nüchternen, den im Satz sonst schon ausgedrückten Gedanken breittretenden Konjekturen, die an das *οὐ κατακαύσιν* etc. *βρώσας* der Scholien anknüpfen. Den Scholiasten mag die Wortähnlichkeit auf *βρώσας* geführt haben.

Die etwas auseinandergerissene Wortstellung wird in V. VI. VII durch Alliterationen und Reime enger verknüpft und so das Verständnis erleichtert, *τοῖσιν δὲ, τάνδ', ἑμιν*. So sind dann auch in VIII *ἄμαρτος ἄκτις* und *δέμας ἄγρον* durch Alliterationen verknüpft. Phädra *κατίζει* das, für die Königin wohl besonders schön geformte, *ἄκτις δέμας*, unberührt vom nicht exondten Munde. Vgl. die mannigfaltigen Verwendungen von *δέμας* im Thes. Par. Auch Schol. Eurip. Phän. 227 *οὐρανὸς δέμας* (So auch Hadley 'Eurip. Hippol.', Cambridge 1889.)

Da im Gegensatz zu dem Zusammentreten von $\Gamma^2 \Delta^2 E^2$ hier ein Auseinandertreten von $\Gamma^2 \Delta^2 E^2$ durch den Inhalt verlangt wird, der eine Entfernung ausspricht, so lasse ich E^2 sich von $\Gamma^2 \Delta^2$ trennen und so nach dem Logeion zu bewegen.

Nun soll in VIII ein Fernhalten schliesslich zum Ausdruck kommen, die Erhaltung der genommenen Entfernung. Diese wird durch Δ für die Gruppe $\Gamma \Delta$ bezeichnet, da Δ auf ihrer Seite nach E zu sich befindet. Die Entfernung also zwischen α und $\alpha\epsilon$ ist zu erhalten. Dies Erhalten wird durch die Bewegung bezeichnet (denn eine Bewegung hat stattzufinden), wenn Δ sich gleichviel nach E nähert und von E zurückschreitet, 5 Engen nach α , von wo auch Δ nach $\alpha\epsilon$ kam, und wieder 5 von α zurück. Auch hinsichtlich der Länge der Bewegung in den beiden Hälften von a VIII $\Delta\mu\alpha\tau\tau\epsilon\sigma\varsigma\ \delta\epsilon\tau\alpha\varsigma$ und $\delta\epsilon\mu\alpha\varsigma\ \delta\epsilon\gamma\gamma\acute{o}\nu\ \iota\sigma\chi\epsilon\iota\nu$ findet Ausgleichung statt, indem beide 9 betragen. Dass Δ^2 mit $\iota\sigma\chi\epsilon\iota\nu$, wie Γ^2 in α mit $\pi\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$ von 8, in a ebenso von 8 zurückkehrt, ist dadurch ermöglicht, dass Δ^2 wie Γ^2 in seinem ersten Kolon 10 schritt. Hierin liegt auch der Grund, warum $\Gamma^2 \Gamma^3$ in V je 10, $\Delta^2 \Delta^3$ dagegen 9 und 10 in VI schritten; es sollte der Tausch der Kola zwischen Γ^2 und Δ^2 in a VIII so ermöglicht werden, dass VIII in a wie in α durch Casur in 2 gleiche Hälften zerfiel.

Nun folgt E^2 mit IX. Phädra will verborgen in ihrem Palast sterben; E^2 kehrt mit hin- und herschwankenden Schritten nach seiner Reihe $\alpha\gamma$ zurück.

Dahin schreitet dann auch Γ^2 , nach $\alpha\beta$ unmittelbar neben $\alpha\gamma$, hinüber, sich dicht zu E^2 gesellend. Es allitterieren in α und a X $\tau\epsilon\varsigma$, $\delta\acute{\iota}\sigma\tau\alpha\iota\nu\alpha\nu$ und $\tau\iota$, $\delta\acute{\epsilon}\sigma\tau\alpha\nu$.

Beide machen zuletzt einen gebrochenen Schritt, der das $\chi\lambda\iota\sigma\alpha\iota$ auslöst. Für E^2 wird er durch die überlieferte Lesart $\pi\acute{\iota}\nu\delta\epsilon\iota$ herbeigeführt, während er bei der Konjekturen $\pi\acute{\alpha}\delta\epsilon\iota$ wegfiele.

So stehen denn $E^2 \Delta^2$ und $E^2 \Gamma^2$ unmittelbar bei einander je auf $\alpha\gamma$, $\alpha\beta$ einander gegenüber, davon getrennt aber die Paare $A^2 B^2$, $A^2 B^3$ auf $\epsilon\gamma$, $\epsilon\delta$, dazu $\Gamma^2 \Delta^2$ je um 1 von $B^2 B^3$ nach entgegengesetzten Seiten auf $\alpha\epsilon$ und $\epsilon\delta$.

Wem erzählt eigentlich der Chor dies alles in Alpha? Sich selbst doch nicht, sondern dem Publikum, zu dem auch Aphrodite im Prolog sprach.

Die Betastrophe. I. II, III. IV: $\sigma\acute{\upsilon}\ \gamma\alpha\rho\ \epsilon\upsilon\delta\epsilon\omicron\varsigma\ \tilde{\omega}\ \kappa\alpha\iota\tau\epsilon\alpha\ \mid\ \epsilon\tilde{\iota}\tau'\ \epsilon\lambda\ \mu\alpha\tau\epsilon\varsigma\ \epsilon\tilde{\iota}\theta'. Wie in Alpha I. II nur isische Basis, Daktylen und Anapäste, so kommen auch in Beta III. IV nur solche, doch Spondeen und Pyrrhichien, vor; jene sind zu diplasischen Tripodien, diese zu diplasischen Jonikern verbunden; Alpha I. II haben je γ' , Beta III. IV je ϵ' , d. i. 4 + 1 und 4 + 1 Basis.$

Beta I. II sind aus isischen und diplasischen einfachen Basis, wie Alpha III. IV, doch anderartig gebildet. Alpha III. IV bestand aus Jonikern und Pönonen; Beta I. II besteht aus $\mu\iota\kappa\tau\omicron\iota$ (Arist. Quint. M. p. 39) und Pönonen. Für einen $\kappa\omicron\rho\upsilon\beta\acute{\alpha}\nu\tau\omega\varsigma$ ($\mu\iota\kappa\tau\omicron\varsigma$) in Beta I, der in b zu Tage träte, könnte es scheinen, stehe in β ein P. 3.

Vgl. Christ 'Metr.'³ 389 analog über den 1. P. Doch deutet . . . in der Mitte wohl darauf, daß zu dem schließenden . . . ein anfangendes . . . gehört, das in . . . und in . . . variiert wird.

Das *σὺ* hat ein Sforzato, das *γὰρ* in *α* eine kleine Längung. Mit *σὺ γὰρ* gelangt A bis an die Grenze nach 8. Dem *ἔνθεος* gemäß geht die Seitenbewegung hin und her, indem jede der 4 Syzygien in I und II die Seitenschritte nach der entgegengesetzten Seite, wie die vorhergehende, richtet; zuerst nach der Seite hin, wo Phädra steht, *σὺ γὰρ*, und mit *ἔνθεος* zwischen B und Γ *βινεο;* und dann abwechselnd. Ich denke mir, daß der Choreut zurückschreckend das, was nach *σὺ γὰρ* in I folgt, alles rückwärts schreitet, dann bei II umkehrt und mit dem Arm nach der Periakte weist, wo Pan und Hekate (Mondgöttin) abgebildet sind.

Da III. IV. sich in einer U-P. an das erste *σὺ* in I anschließt, den Sinn des *ἔνθεος* *ἐκ* fortsetzend, so lasse ich B sich in seiner Seitenrichtung im ganzen zu A halten. Zu der Form . . . , . . . vgl. Anacr. ed. Rose fragm. 41, 2 *μῆξιμεν Διονύσω.* Heph. XII, 2: *Ἐμπίττοισι δὲ καὶ οἱ μολοῖσι ἐπὶ τῶν περικτῶν χωρῶν ἐν τοῖς ἀπ' ἑλάνοις ἰωνικοῖς, ὥσπερ ἐν τοῖς ἀπὸ μῆξρος ἐπὶ τῶν ἑρῶν.* F. Haasson bei Rosch. und. Westph.³ III 2, 861. 862. Ansel 'De vi a. i. rhythmorum' p. 121, § 8. Zu *φοιτᾷς* vgl. Hesych. *φοιτᾷ μάλιστα* (mit Beziehung auf die Verwirrung der Gedanken, Barthold). Nachher ist bei *φοιτᾷ* in VIII an Strafe, in γc X an Hilfe zu denken.

In der Wort-, Satzbildung schließen sich *εἴτ' εἴθ'.* ἢ ἢ und im weiteren Zusammenhang *σὺ, σὺ δ'* an die Gegensätze im Sinn und Metrum an. Das ἢ ἢ ist *vel vel*, Krüger 'Att. Synt.' § 69, 29.

V. VI. VII. VIII. IX. X: *σὺ δ' ἀμφὶ τὰν πολύθηρον Δικτυνναν ἀπλaxίας | ἀνέρος ἐδύται πλάγῳ τρύχῃ | φοιτᾷ γὰρ καὶ διὰ λίμνας | χίρσον θ' ἑτὶρ πείλα- | γος | δίνας ἐν ποταμῷ ἑλμας.* Der Sinn ist wieder, wie in Alpha, in 2 P., und je 2 U-P. geteilt. Die ersten 2 × 2 Kola handeln von verschiedenen Göttern als möglicher Ursache: Du bist wohl dem Pan bei Tage oder der Hekate bei Nacht begegnet? oder bei der orgiastischen, übers Gebirge hin zerstreuten Feier den Korybanten oder der Bergmutter? Die zweiten 2 × 3 von der Diktyнна: Du zerquälst dich gewiß mit Sorgen um dein schuldvolles Verhalten gegen die Diktyнна, das du als solche *ἔνθεος* begingst: dies liegt in dem fortsetzenden *σὺ δ'.* Denn Diktyнна *φοιτᾷ* (in anderm Sinne als du *φοιτᾷς*) auch durch die See und nach dem Festland überm Gewoge (nach der hohen Küste) in feuchten Stürmen der Salzflut (in Attika kämpfen immerfort Süd und Nord) und könnte so von Kieta zur *δίξη* herüberkommen.

Diese verschiedenen Möglichkeiten, worin die Meinung des Chors hin und her schwankt, werden passend von verschiedenen Choreuten vorgetragen, von denen indessen jeder dabei den ganzen Chor vertritt.

Der trözenische Frauenchor denkt bei *χίρσον* an die Gegend von Trözen, namentlich an die *χερσώνησος* von Methone, Thucyd. IV 45. Diese, welche vor Trözen gegen die Stürme schützend liegt, wird von Diktyнна an der Stelle des Isthmus in feuchten Wirbeln der Salzflut überschritten. Gegen die Auffassung von *χίρσον* in ganz allgemeinem Sinn und die Verbindung

„in feuchten Wirbeln der Salzflut (*άλμας*, des Meeresgewoges (*πλάγους*)“ spricht eben, daß Diktyнна doch nicht über das Festland (*χέρσον θ' ὀπίρ*) in solchen Wirbeln schreitet. Wohl aber schreitet sie darin nach dem überm Meereszotose liegenden Festland, indem dabei besonders an das bei Trözen gedacht wird. Vgl. Neumann und Partsch 'Phys. Geogr. von Griechenland' S. 145: „ganz unbrauchbar (sind) wegen ihrer Exposition gegen nördliche Winde edie Einbiegungen der Küstenlinie zu beiden Seiten der hohen Halbinsel M.“ Die feuchten Windwirbel kreisen durch die *λίμνη* von Kreta her und brechen von Norden über das Küstenland nach Trözen herein. Von dort kommt nachher das von der Kypris gesandte Ungetüm. Denn nicht bloß Diktyнна schreitet rüchend nach dem Isthmus von M., auch die Schaumgeborne erregt die Flut und braucht Poseidons Macht gegen den Sohn des Theseus, der an der Minostochter Ariadne gefrevelt hat; und der Kypris Sohn, Eros, *ποιᾶται ἐπὶ γαῖαν εὐάχητόν θ' ἄλμυρόν ἐπὶ πόντον*, 1273—71. Aus dem epidaurischen Busen am saronischen πόντος, 1200, kommt jener schreckliche τάρφος, 1229, durch welchen Hippolyt den Tod findet, 1213—14.

Die symmetrische Komposition dieser 6 Kola ist, daß sich V. VI und VIII. IX chiastisch, a b b a, VII und X parallel verbinden. Thematisch nämlich besteht V aus *δάκτυλος κατ' ἑμβρον ἐπτάσημος*, VI aus 3. P., *συζ. δακτυλική*, und VIII aus 3. P., *συζ. δακτυλική*, VII wie X aber aus 2. P. und hyperkatalektischem *ἰωνικός ἀν' ἑλάσσονος*.

Mit einander zusammengestellt, ergeben Alpha und Beta folgende Symmetrie der orchestisch-metrischen Komposition.

Alpha		Beta	
I 4. 4. 4 (— ∪ ∪)	1. P.	{ 3. 3. 3. 4 (Miktoi und Epitrite in	1. P.
II 4. 4. 4 (∪ ∪ ∪)		{ 4. 3. 3. 3 der Folge a b, b a)	
III 2. 4. 2. 3 ∪		{ 2. 4. 2. 4 ∪	
IV 4. 2. 3. 2 ∪		{ 4. 2. 4. 2 ∪	
V 2. 3. 3. 4 (Epitrit)	2. P.	(Epitrit) { 4. 3. 2. 4	2. P.
VI 3. 2. 3. 4 "		{ 2. 3. 4. 4 (— ∪ ∪)	
VII 3. 2. 3. 4 "		{ 3. 2. 2. 4 ∪	
VIII (Epitrit) 4. 3. 2. 3		{ 2. 3. 4. 4 (— ∪ ∪)	
IX " 4. 3. 3. 2		{ 4. 3. 2. 4	
X " 4. 3. 3. 2		{ 3. 2. 2. 4 ∪	

Daß α a VII ∪ ∪ ∪ — als ∪ ∪ ∪ zu fassen ist, folgt aus der Responzion in β VII, b VII ∪ ∪ ∪ ∪ ; vgl. Arist. Quint. M. 56, Jahn 36, 3: τοῦ ταχέστερου παίγνου καθαροῦ, οὗ πολλάκις ἦτοι τὰς δύο μίσας βραχείας συνάγοντες εἰς μακράν διὰ βραχείου καθαροῦ ποιεῖσι βακχιακόν.

Wie A¹ zuerst rückwärts schritt und dann sich umkehrte, so schreitet nun auch Γ² *σὺ σφόρζατο* mit lebhafter Aktion rückwärts und kehrt sich bei δ³ *ἐμφέ* um, von Phädra ab und der Diktyнна auf der Periakte der Fremde zu. Vgl. über Diktyнна Preller 'Griech. Myth.'⁴ 317—18.

Auch Δ wendet seine Seitenschritte dahin, wie Γ , doch im ganzen und besonders zuerst in weit entschiedenerer Weise.

E kommt in VII mit $\dot{\alpha}$ bis an die Grenze auf 8, und das deutet auf die jambische Auffassung des Tribrachys $\dot{\alpha}\nu\acute{\iota}\varsigma$, $\sim \wedge$. Die Silben $\nu\acute{\iota}\varsigma$ werden zusammen in entgegengesetzter Richtung wie $\dot{\alpha}$ geschritten. Die Seitenschritte von $\dot{\alpha}\nu\acute{\iota}\varsigma\pi\omicron\varsigma$ $\dot{\alpha}\theta\acute{\upsilon}$ wenden sich von der Bühnenfront ab, wo die Diktynna und ihr Tempel auf der Periakte dargestellt sind. Wie V. VI centrisch VII gegenüber stehen, so schreiten Γ Δ erst nach, dann von der Scenenfront, E erst von, dann nach ihr. Diktynna ist hier Artemis, nicht die spätere Heroine. Auf der Periakte der Fremde ist ihr kretisches, auf der der Heimat ihr epidaurisches Heiligtum abgebildet; als Artemis steht sie auf 20, worauf Δ in VI endet. Inhaltlich vgl. $\epsilon\upsilon\acute{\alpha}\pi\omicron\varsigma$ $\dot{\alpha}\theta\acute{\upsilon}\tau\alpha\nu$ $\tau\omicron\upsilon\gamma\epsilon\iota$ mit a VIII $\dot{\alpha}\kappa\upsilon\alpha\tau\omicron\varsigma$ $\dot{\alpha}\nu\tau\acute{\alpha}\varsigma$ $\delta\iota\upsilon\alpha\varsigma$ $\dot{\alpha}\gamma\epsilon\delta\acute{\alpha}\nu$ $\dot{\iota}\sigma\chi\eta\nu$ ($\kappa\alpha\tau'$ $\dot{\alpha}\beta\eta\sigma\alpha\lambda\omicron\nu$ $\sigma\tau\acute{\alpha}\tau\omicron\varsigma$), Schuld und Strafe. Das $\tau\omicron\upsilon\gamma\epsilon\iota$ nehme ich *ritardando*.

Das gleich folgende $\pi\omicron\tau\acute{\iota}\tau\epsilon$ $\gamma\acute{\alpha}\gamma$ denke ich *accelerando*, besonders in $\gamma\acute{\alpha}\gamma$, in $\tau\acute{\epsilon}$ aber gedehnt: sie schreitet weithin.

Inhaltsgemäß fällt dann IX dem Grenzchoreuten E zu; vorher aber VIII, worin Diktynnas Schreiten gemalt wird, dem Choreuten, der auf 20 vor Artemis steht, Δ . Dieser schreitet vor der Artemis her und nutzt durch die weite $\mu\upsilon\upsilon\alpha$ in der Mitte der Stoichosreihe durch, ganz bis 31 hin.

Der Sinn stellt V. VI und VIII. IX gegen VII und X, wie die Rhythmen des Themas und der Variation. Die Reihenfolge der Choreuten dagegen ordnet V und VIII gegen VI. VII und IX. X. Γ , Δ E und Γ , E Δ .

Anderseits stellt E dar, wie Diktynna-Artemis $\pi\omicron\tau\acute{\iota}\tau\epsilon$, auch nach der $\chi\epsilon\iota\sigma\omicron\varsigma$, die überm $\pi\acute{\iota}\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ liegt; um 1 Jambus über die Stoichosstellung $\alpha\chi\gamma$ und über $\kappa\alpha\ \kappa\iota$ hieraus nach $\kappa\tau$, mit welcher Reihe die über dem Querband der Thymele liegende, über dessen Niveau wieder beginnende Steigung derselben anfängt. *Libri* $\epsilon\pi\epsilon\tau$ *sue* $\epsilon\pi\iota\tau\epsilon$, Kirchhoff 1855; $\pi\acute{\iota}\lambda\omicron\gamma\omicron$, *codd* Wilamowitz 1891.

In X endlich bewegt sich Γ $\delta\iota\upsilon\alpha\varsigma$ $\epsilon\nu$ und bleibt zwischen Γ und E. Meer und $\chi\epsilon\iota\sigma\omicron\varsigma$, indem er sich zuletzt näher der Seite der $\chi\epsilon\iota\sigma\omicron\varsigma$, wo er ist, bewegt. Mit den + 4, die Γ mehr als 10 hat, im ganzen 14, kehrt er von 31, der Grenzreihe des 1. Stoichos, zurück bis 30.

Γ AB stehen neben einander, so daß je 1 Reihe sie trennt, auf 15, 16, 17.

Die Betaantistrophe. I. II, III. IV: η $\kappa\omicron\iota\sigma\iota\nu$ $\tau\omicron\nu$ $\epsilon\pi\epsilon\tau\theta\epsilon\iota\delta\acute{\alpha}\nu$ | $\dot{\alpha}\rho\chi\alpha\gamma\iota\nu$ $\tau\omicron\nu$ $\epsilon\iota\mu\alpha\tau\epsilon\iota\delta\acute{\alpha}\nu$ | $\kappa\omicron\iota\mu\alpha\lambda\iota\upsilon$ $\kappa\iota\varsigma$ $\epsilon\nu$ $\omicron\iota\kappa\omicron\iota\varsigma$ | $\kappa\omicron\upsilon\mu\iota\tau\acute{\alpha}$ $\kappa\omicron\iota\tau\alpha$ $\lambda\epsilon\gamma\omega\nu$ $\sigma\acute{\omega}\nu$. Mit $\kappa\omicron\iota\mu\alpha\lambda\iota\upsilon$ beginnt A etwas *ritardando*, um die Verdächtigung des Königs mit einigen Bedenken auszusprechen. Theseus ist $\epsilon\kappa\delta\eta\mu\omicron\varsigma$, vielleicht bei einer anderen. Das $\kappa\acute{\omicron}$ hat den stärkeren Ton, ist aber kürzer als die Arsis η . Hin und her gehen die Seitenschritte in höchster Aufregung. Zu den $\omicron\iota\kappa\omicron\iota\varsigma$ diesen andern schreitet auch B in III. IV. Die $\kappa\omicron\iota\tau\alpha$ dort, verschieden von der $\kappa\omicron\iota\tau\acute{\alpha}$ $\kappa\omicron\iota\tau\alpha$ in a, ist eine $\lambda\epsilon\gamma\omega\nu$ $\sigma\acute{\omega}\nu$, indem $\lambda\epsilon\gamma\omega\nu$ nicht bloß das kretische jetzige Ehelager Phädras im trözenischen Palast, sondern Phädras-Ehelager überhaupt, das mit Theseus, bezeichnet, welches ihr Eigentum ist.

Die Erechthiden, deren ἀρχαῖος Theseus ist, wohnen auf der Burg, die auf diesen Wegen b I II für A zu seiner Rechten liegt, der bei der Aufführung (der ersten, im athenischen Theater) darin stets δεῖξαι macht. Er ist der ἀρχαῖος von Edelgeborenen, die er von Phädra erhalten soll, und hat als solcher die doppelte Verpflichtung, eine neue, edelgeborene Nachkommenschaft zu zeugen; parallele Wortstellung, πόσιν τὸν Ἐριχθιδῶν und ἀρχαῖον τὸν εὐπατρίδων (vgl. Wil. S. 196).

Der oben angeführten Regel Hephästions über die μοῦραι in Jonikern entsprach in β außer dem ῆ σμῶν an ungerader Stelle auch das γίαις ποί an gerader. In b entspricht ihr auch das ποικαίαι an ungerader. Nicht aber thut es das χρυσῖα καί an ungerader in b IV. Man muß in dessen auf den Grund jener Regel achten, welcher darin bestehen dürfte, daß in beiden Fällen die Aufeinanderfolge von 5 langen Silben vermieden werden soll, — — — — — und — — — — —. Diesem Grund tritt aber b IV mit — — — — — nicht entgegen, weil wegen der molles solutio im zweiten Joniker hier nur 4 lange zusammentreffen. Diese Auflösung entspricht dem Sinn des Kolons. Die Hyperkatalexen des Themas in III, IV, je 1 Kürze, sind von der Flöte scharf hervorzuheben, und die in IV ist ebenfalls vom Gesang mit scharfem Ton gedehnt am Schluß recht laut sforzato vorzutragen.

V. VI VII: ἡ παῖδας τις ἔκλευσεν | Κρήτας ἔσορος ἀνὴρ | κημεύον τιθινότατον νεκταίς, | und VIII. IX. X: φάμαν πέμπων βασιλείῃ | λύπη δ' ἐπὶ παθίων | τίνα δίδεται ψυχάν; Dem Sinn nach trennt sich von der letzten U.-P. φάμαν πέμπων βασιλείῃ ab und schließt sich an die 3 U.-P., an V. VI VII, an. So auch Γ in VIII vor ΕΔ in IX. X.

Wie in β εὐ εὐ, so wird in b ῆ ῆ nach entgegengesetzter Richtungen geschritten (innerhalb der 1. P. von β in II das εἴ' εἴ' nach entgegengesetzter, in III. IV ῆ ῆ nach derselben, weil dies vel vel doch zusammengehört, nicht aber so Ηυρὸς und Ἐκάρτας). In den polyschematistischen Palimbakchien, 3. P., drückt b VI ῆ das Zurückhalten mit der Trauerbotschaft aus, in β VIII γάρ die Weite des ποταῖ, in b VIII dasselbe Zurückhalten wie in b VI; in den polyschematistischen Bakchien, in β X δὲ den großen Wellenschlag, in b X εὐ das lange Gefesseltsein auf der εὐνή, analog wie IX πέν die Dauer des tiefgedrückten Leids. Das ἐπὶ παθίων in b IX alliteriert mit ἐπὶ πάλαιος in β IX.*)

Die Epode. Jeder Choreut soll im ganzen 61 im 1. Stasimon schreiten (s. o.). Geschritten haben in Alpha und Beta A 47. 48, B 50. 50, Γ 51. 52, Δ 50. 54, E 50. 52; also haben noch in Gamma zu schreiten 10 Γ². Δ³, 12 Γ³. E³, 14 B². Δ². E². B³, 16 A³, 17 A². In Gamma hat I 16, II 14, III 12, IV 14, V 10, VI 10, VII 12, VIII 14, IX 17, X 14. Da also

* Die Rhythmen V VI gerade, VII, VIII IX schräggerade, X gerade in der Variation ordnen V VI und X gegen VII und VIII. IX, während sie im Thema V VI und VIII IX gegen VII und X standen. Der Sinn V gegen VI VII und VIII gegen IX. X, der Satz V. VI VII, VIII gegen IX. X. [Nachtrag am Rand]

nur I 16 hat und nur A³ noch 16 haben soll, ist I an A³ zu geben; ebenso IX an A², weil nur IX und A² 17 hat und noch haben soll. Solche einzeln stehende Kola und Choreuten sind noch V. VI und Γ². Δ³ mit 10 10. Nun schloß sich an A bisher immer, in Alpha wie in Beta, B an; und da sowohl B² als B³ noch je 14 haben sollten und sowohl Π als X je 14 haben, so gebe ich II und X an B² und B³, weil I an A³, IX an A² gegeben sind. Nun können noch III und VII an Γ³ oder E³ mit je 12, sowie IV und VIII mit je 14 an Δ³ oder E³ gegeben werden. Hier kommt nun in Betracht, daß auf der strophischen Seite in α keine Variation in der zeitlichen Reihenfolge der Choreuten stattfand, wohl aber in a, β, b in derjenigen der 3 letzten, die VIII. IX. X sangen. Die Symmetrie würde im ganzen 1. St. in dieser Hinsicht wieder hergestellt, wenn nach der Variation in a, b das Thematische in c und nach dem Thematischen in α eine Variation nicht bloß in β, sondern auch in γ folgte. Ich gebe daher III an Γ³, VII an E³ und erhalte so in γ die Reihenfolge ABΓΔE. Wie aber ist IV VII zu vergeben? Dem Sinn nach bilden IV – VII eine Gruppe zwischen I – III und VIII – X (s. o.). Wie nun alles immer antithetisch war, so wird auch diese Gruppe antithetisch umfaßt, wenn ihre äußeren Glieder dieselben sind, also zu E³ in VII in IV sich E³ stellt, woraus dann folgt, daß VIII an Δ³ fällt. Dann stehen an den innern Grenzen der 2 mal 3 Kola Γ³ in γ III, Δ³ in c VIII, und an den innern der 2 mal 2 Kola umgekehrt Γ² in γ V, Δ³ in c VI; außen aber stehen bei den 2 mal 2 Kola E³ in γ IV, E³ in c VII, und bei den 2 mal 3 die Paare A³B³ in c I. II, A³B³ in IX. X.

Vorgreifend sei hier bemerkt, daß in c die zeitliche Ordnung der Choreuten ABΓΔE ist, und da I. II. III schon an ABΓ dort gefallen sind, IV. V an strophische Choreuten fallen, darauf VI an Δ der Antistrophe fällt. An diesen Δ ist, um die Beziehungen recht klar zu machen, auch schon a VIII zu geben. Und da nun α VIII an Γ der Strophen fällt, so fällt V γ vorher auch an diesen Γ. Siehe unten Weiteres.

Die eben berührte Ordnung des Sinns ist (s. o.) diese, daß V. VI in einer Beziehung zu I – IV, in anderer zu VII – X gehören. Das wird ausgedrückt, wenn von jeder der beiden Gruppen von je 4 das Grenzkola sich mit einem der beiden mittleren verbindet; also IV mit V und VII mit VI. Da nun V in γ, VI in c steht (s. o.), so fällt auch IV in γ, VII in c.

Die Reihenfolge der Choreuten ist also in der Orchestis zeitlich

in α AA, BB, ΓΔE, ΓΔE, in a AA, BB, ΓΔE, ΔEΓ. Jene wird erst in β zu AA, BB, ΓΔE, ΔEΓ. Aus a AA, BB, ΓΔE, ΔEΓ wird sogleich in b AA, BB, ΓΔE, ΓEΔ, so daß sich in c ABΓΔE wiederherstellt.

Aus β AA, BB, ΓΔE, ΔEΓ aber wird

in γ

EΓ, ΔAB, indem die beiden Gruppen ver-

tauscht werden und Δ von der Gruppe der 3 zu der Gruppe der 2 gezogen wird

So ordnen sich also chiastisch die 2 äußeren Glieder α und c als ABΓΔE, die 3 inneren Glieder a β b als ΔEΓ, ΔEΓ, ΓEΔ.

Hiermit stimmt auch überein, daß nach der Symmetrie in der Verteilung aller Baceis, im besondern zwischen dem 1. und 4. Stasimon (s. o.), in Gamma 3 und 3 Kola von je ε', 2 und 2 von je δ' Baceis sein sollten. Wie das im einzelnen so ist, wird nun die ausgeführte Analyse zeigen.

I besteht aus *δακρυλος κατ' ἄκρον*, Kretikus und Jambus; ebenso IX. Aber die Stellung und Variation ist antithetisch. In I $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$, in IX $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$; wobei $\cup \cup \cup \cup$ in I unverändert, in IX zu $\cup \cup \cup \cup$ variiert ist; sodann am Schluß $\cup \cup$, in I zu $\cup \cup$, in IX zu $\cup \cup$ variiert, wie der Kretikus in I $\cup \cup \cup$, in IX $\cup \cup \cup$ ist. — Ferner II und X. Jenes, II, besteht wie X aus 2 zusammengezogenen Pönonen, denen ein $\cup \cup$ vorgesetzt ist, während in I und IX ein $\cup \cup$ folgte. Die Pönonen sind in II ein 1. und 3., in X ein 4. und 2. Pönon. In I und IX stimmen also $\pi \acute{o} \delta \epsilon \varsigma \cup \cup \cup \cup$ und $\cup \cup$, weicht ab einer $\cup \cup$ und $\cup \cup$; umgekehrt stimmt in II und X 1 π , $\cup \cup$, weichen ab 2, $\cup \cup$, $\cup \cup$ und $\cup \cup$, $\cup \cup$. Zu dieser Gruppe der 2 mal 3 gehören nun noch III und VIII. Beide bestehen aus 2 Pönonen und 1 Sp., III aus $\cup \cup \cup$, $\cup \cup$, $\cup \cup$, VIII aus $\cup \cup \cup$, $\cup \cup \cup$, aus je 1 gleichen, einem 2 P., und je 1 verschiedenen, einem 1. und 3 P.; endlich je 1 sinkenden Sp. So haben denn I. IX hinten je 1 J., II. X vorn, III. VIII hinten je 1 sinkenden 4-zeitigen $\iota \chi$. π . Man darf aber darum doch nicht insofern II. III und IX. X gegenüber I und VIII zusammenfassen, denn dann würde $\cup \cup \cup$, $\cup \cup \cup \cup$, $\cup \cup$ gegenüber $\cup \cup$, $\cup \cup \cup$, $\cup \cup$ stehen, was doch keine Ordnung gäbe, rücksichtlich des Iasischen und Diplasischen, indem dieses dort vorn, hier in der Mitte stünde. Vielmehr bilden I. II überhaupt eine Gruppe und ebenso IX. X. Diese ist dadurch scharf bezeichnet, daß in ihrem ersten Kola ein *δακρυλος κατ' ἄκρον* steht, dem in I $\cup \cup$ folgt, in IX $\cup \cup$ vorhergeht, und der in I rein $\cup \cup \cup$, in IX polyschematistisch $\cup \cup \cup$ ist. Zwar ist über Polyschematismus von *μυξοί* nichts überhastet; aber in Alpha finden sich Pönone und Epitrite, in Beta *μυξοί*, Epitrite und Pönone; und so führt die Symmetrie darauf, in Gamma *μυξοί* neben den Pönonen zu finden, statt nur Pönonen ohne und mit Beischritten anzusetzen. — Analog den beiden Triaden I. II, III und VIII, IX. X sind auch in den beiden Dyaden IV. V und VI. VII die beiden äußern und die beiden innern Glieder mit einander in Beziehung. IV besteht aus Jon. a' min. und anap. Syz., VII aus Jon. a mai. und dakt. Syz., V aus anap. Syz. und (antithetisch) Jon. a mai., VI aus dakt. Syz. und (antithetisch) Jon. a min. Den ersten A und D. von V und VI bläst die Flöte ohne Gesang. Für diese Teilung in V und VI sprechen die Cäsuren nach *δι' ἰμάς* und *νηδός*, sowie *ῆέν* und *ῆδ'*.

I. II. III: *φιλαὶ δὲ τῇ δυσρόπῳ γυναικῶν | ἄκουσιν κατὰ δίστατος ἀνχηρία θυραίων*. Die Epode fängt nach Obigem also antistrophisch an und setzt scharf und deutlich auf diese Weise gegen Alpha und Beta ab, worin das Strophische α, β dem Antistrophischen α, β voranging. Zuerst löst sich in schwieriger Weise die gedrängte Stellung der *ἀνχηρία ὠδόνων*. Mit einer schweren Wendung und einem gebrochenen Schritt schreitet A zwischen B und Γ heraus und weiter in wiederholten Windungen nach 20 π .

Von hier aus soll nun eine dem Auge wohlgefällige, mit dem strophischen Stoichos respondierende innere Ordnung des antistrophischen Stoichos gebildet werden, die von V. 169 bis 525, vom 1. bis zum 2. St. dauern soll. Die Worte *δυερόπων γυ* werden von Schritten begleitet, die mit denen zu *α καὶ δύο* fast parallel sind. Die im allgemeinen, besonders auch leiblich schlechte Konstitution der Frauen ist auch natürlich infolge ihrer leid bringenden Beschaffenheit eine *δίαργονος*, besonders von einer Sinnesart, die dazu gehört, doch auch leiblich von einem schwer zu wendenden Leid, überhaupt von *δυερόνια* begleitet. So pflegt denn die *ἀιχχάια* der Geburtswehen und der Raserei dabei zu wohnen. Γ ist in den *οἴκω*, bei A B, zu denen er hinübergeschritten ist; alle 3 Choreuten stehen in unmittelbar an einander grenzenden Reihen *ιβ, ιγ, ιδ*. Aus III greift der Sinn in II mit *δύστατος* zurück, wie er aus VIII in IX mit *ἄφρων* nachher vorgreift. Γ schreitet bei *ἀιχχάια στυοί* meist parallel mit A und B.

IV. V: *οἰδίνων τε καὶ ἀποδύναν, δι' ἑλῆς ῥῆιν ποτα*. E war in β nach *κς* gelangt. Da IV nur gerade Rhythmen enthält und mit Länge anfängt, so kommt E von *κς* nach *κδ*. Anderseits kam A nach *ιβ*. So ist der ganze Stoichos von *ια—κγ* nach *ιβ—κδ* gerückt. Demgemäß muß nun Γ nach *ιη* rücken, während er zu Anfang von α auf *ιζ* stand. Mit IV V haben sich die beiden oberen Grenzchoreuten der Dyade und der Triade in γ, E und Γ, von ihren beiden Gruppen abgelöst und sind auf ihre Endplätze in der Reihe 20 gelangt, während mit I. II. III. die ganze Triade von ε dahin gelangte. Die Methode dabei ist einer von den verschiedenen Fällen, wie 10 im ganzen und in Teilen homologisch und isisch gegliedert werden, in 4. 6 und 6. 4 und in 3. 2. 2. 3 und 2. 3. 3. 2 und in 5 = 2. 3 oder 3. 2 und 5 = 2. 3 oder 3. 2 und dann jeder dieser Fälle dem andern gegenübergestellt werden kann.

VI. VII: *νηδὺς δὲ αἶψα τὰν δ' εἴλογον οὐρανίαν*. Mit diesen beiden Kola rückt die Dyade von ε nach ihrer Endstellung in 20. Die Endstellung des antistrophischen Stoichos ist aus der jambischen zu einer anapästischen geworden, aus ABΓΔΕ auf *ια, ιδ, ιζ, κ, κγ* zu AB, ΓΔ, Ε auf *ιβ, ιδ, ιη, κ, κγ*; indem ΒΔ ihre *χῶραι* auf *ιδ, κ* behalten, ΑΓΕ aber um je 1 von *ια, ιζ, κγ* nach *ιβ, ιη, κδ* gerückt sind.

Zu einer solchen Umänderung der innern Ordnung in den Tänzerstoichen giebt im allgemeinen der Umstand Anlaß, daß das 1. und 4. St. zusammen ein chiasmatisches Ganze insofern bilden, daß sie mit Anfang und Ende sich zusammenschließen. Dazwischen tritt dann das 2. und 3. St. so, daß diese mit *ταραχῇ* auf dem Höhepunkt zusammenstoßen und das 3. so anfängt, wie das 2. schließt, daß sie aber an das 1. und 4. sich so anschließen, daß das 2. mit dem Schluß des 1. beginnt, das 3. mit seinem Ende nachher den Anfang des 4. hergiebt: indem nämlich, abgesehen vom ersten Anfang und letzten Schluß, immer Ende und Anfang eines vorhergehenden und folgenden St. dieselbe Stellung haben und dieses aus der Stellung von jenem die Orchestik der ein Ganzes bildenden St. nach der verfloßenen Zwischenzeit fortsetzt.

Wie nun im Sängerstoichos die innere Ordnung aus dem Diplasischen ins Isische überging, damit die Sänger isisch ständen, wie sie nachher schreiten sollten, und damit sie sich von den Tänzern desto bestimmter unterschieden, die eine jambische Aufstellung genommen hatten, so unterscheiden sich nun auch die Stellungen der Tänzerstoichen im Verlauf der Orchesis am Anfang und Ende der 4 St. deutlich durch anapästische Ordnung von der diplasischen am Anfang und Ende des Ganzen der 4 St.

Eine andere als eine isische Ordnung kann dabei symmetrisch nicht eingenommen werden; eine homiolische, eptastische ist nicht möglich, da die Stoichoslänge 13 beträgt.

In den Tänzerstoichen sind aber 2 isische Ordnungen zu bilden, während die im Sängerstoichos für alles Melos im St. bleibt. Diese 2 werden zweckmäßig einmal nach oben, einmal nach unten hinüber gebildet, indem zwischen A und E die 3 andern Choreuten ihre Entfernungen so wechseln, daß einmal A, einmal E isoliert wird und 1 Anapäst von der ihm nächsten Gruppe absteht, während die Einzelchoreuten in den Gruppen, Dyaden, von einander um $\frac{1}{2}$ Anapäst, die Dyaden aber auch je 1 Anapäst von einander stehen.

Daß ich nur zuerst E³ und E³ isoliere, das thue ich im Anschluß an den Gedanken und die übrige ihn ausdrückende Orchesis von Alpha und Beta, wie ich sie entwickelte. Ganz allgemein wäre zu sagen, daß es gilt, auszudrücken, wie Phädra in die Fremde, zur fernem *χώρας* hinüberkommend, unter den Einfluß der dort streitenden Göttinnen gerät.

VIII. IX. X: *τόσον μαδίονσαν ἄντην* | *Ἄρτιμυ καὶ μοι πολυζήλωτος* | *αὐτὴ οὖν θεοῖσι ποιεῖ.* Den Seitenschritt bei *τό* thut Δ auch der Stelle und Reihe, wo die *ἄδης*; von E dargestellt wurden. Der Weg aber von VIII geht hin und her: wie es überhaupt dem Publikum sehr klar wird, daß die erste Trias der Kola lauter schräge, die 1. und 2. Dyas, d. i. die 2. und 3. U.-P., lauter gerade, die 2. Trias, d. i. die 4. U.-P., lauter schräge Wege hat. Die aus 1 Choreuten der beiden oberen, EΔ, und aus 2 der 3 unteren Choreuten ΓΒΑ bestehende noch übrige Drei der strophischen Seite reiht sich nun abschließend auf 20 in die neue Stellung des Stoichos ein, zuerst der eine, Δ. Dann wird anderseits zuerst die Grenzreihe deutlich von A eingenommen. Das in IX übergreifende *Ἄρτιμυ* wird von dem übrigen Teil dieses Kolons durch eine entgegengesetzte Seitenrichtung gesondert, indem es nach oben, das übrige nach unten seitwärts geht. X aber wird dann nach der Mitte, zu all den andern Choreuten geschritten, gemäß dem auszudrückenden Gedanken *οὖν θεοῖσι ποιεῖ.*

Die 3 ersten und 3 letzten Kola von Gamma haben die thematische Zahl der Baseis *ε'ε'ε'*, *ε'ε'ε'* behalten; in IV. V und VI. VII aber sind *δ'δ'*, *δ'δ'* zu *δ'γ'*, *γ'δ'* variiert.

Beide Tänzerstoichen stehen sich nun auf 20 *ιβ*, *ιδ*; *ιγ*, *κ*; *κδ* gegenüber, in je einer geraden Reihe. Dies wäre bei der konjizierten Lesart *πᾶσαι* statt des *πᾶσαι* der libri nicht der Fall. Dann wäre E³ zuletzt in *α* nur bis 21 gelangt und stünde allein hinter all den andern 4 und 5 Choreuten

auf je 20 zurück und nicht mit in der Reihe. Jeder im Publikum, auch der Ungebildete, hätte gesehen, daß da etwas nicht in Ordnung sei und daß in den Bewegungen vorher ein Fehler müsse stattgefunden haben. So erklärt sich denn auch die Genauigkeit der Griechen in der Silbennmessung. Sie waren darin keineswegs pedantisch. Denn bei dem prinzipiellen Zusammenhang von Gesang und Tanz, in denen beiden das Verhältnis 1. 2 herrschte und die Schrittweite so der Länge des Worts, Tons, Stehens entsprach, war es durchaus nötig, die Silben genau zu messen und in genau gemessenen, nicht nur thematischen, sondern auch variierten Metren zusammenzusetzen.

Aus der Teilungsart der Epode in der Orchesis in strophische und antistrophische Kola erklärt sich die Inkonsequenz in der Bezeichnung durch Strophe, Antistrophe, Epode. Eine bestimmte Reihenfolge respondierender Kola fand hier nicht statt, und man konnte daher die Ausdrücke *στροφή* und *ἐπιστροφή*, *ἐπιστροφος* hier nicht gebrauchen. Ein *διστροφή*, *διστροφος* empfahl sich aber nicht, weil das den Gedanken erweckt hätte, als ob die Epode doppelt so viel Kola als eine der vorhergehenden Strophen hätte, während sie doch im ganzen eben so viele hatte; denn darauf wird man durch den Umstand geführt, daß sie von eben so vielen Choreuten getanzt ward. Wenn das etwa in lyrischen Kompositionen nicht der Fall war, so paßten die Namen *διστροφή* (das sich bilden ließe), *διστροφος* auch nicht. Aus demselben Grunde würden *ἐπιστροφή*, *ἐπιστροφος* nicht passen.

3. Die Anapäste des Chors nach dem ersten Stasimon. V. 170—175.

I	Ἄλλ' ἔδε τροφὸς γεραιὰ πρὸ θυρῶν	B	· · · · ·
II	τήδε κομίζουσ' ἔξω μελάθρων·	Δ	· · · · ·
III	στυγιὸν δ' ὄφρυών νέφος αἰζάνεται.	E	· · · · ·
IV	τί ποτ' ἔστι μαθεῖν ἔρται ψυχά,	A	· · · · ·
V	τί διδύλγεται	Γ	· · · · ·
VI	δίφης ἀλλόχροον βασιλείας.	Γ	· · · · ·

Auf das Stasimon folgen 6 anapästische Kola, welche anderseits dem in Anapästen geführten Gespräch zwischen der Amme und Phädra vorausgehen. Sie gehören dem Chor. Welchem Teil aber des Chors? Sie beziehen sich auf die Erscheinung der Amme mit Phädra auf dem Logeion; doch sind sie darum nicht der erste Teil eines Kommos, weil in ihnen kein Wechselgespräch mit Personen auf dem Logeion begonnen wird. Auch gehören sie nicht zu dem folgenden 1. Epeisodion, weil der Chor schon längst aufgetreten ist; dazu können selbst die Amme und Phädra nur insoweit rechnen, als sie, wenn auch stumm, doch jedenfalls auf dem Logeion zuerst erscheinen. Vielmehr gehören sie noch zum ersten Agieren des Chors und bilden mit dem 1. Stasimon zusammen die erste χορεία.

Die ganze kleine Scene indessen, das stumme Erscheinen der Amme und Phädras und die Aufführung der anapästischen Kola durch den Chor, läßt sich auch als ein kleines Glied betrachten, welches den Übergang zwischen dem Stasimon, das nur Sache des Chors ist, und dem folgenden Dialog, der nur Sache der beiden Bühnenpersonen ist, bildet.

Da die Amme und Phädra πρὸ θυρῶν, vor der königlichen, der mittlern Thür, erscheinen und der Chor die Worte ἔδε, τήδε braucht, so scheint es passend, diese Anapäste dem mittlern Stoichos, dem der Sänger, zu geben. Stehend braucht er sie nicht mehr vorzutragen, da er das στίχισμον μέλος, das Stiehlid, eben vollendet hat. Er äußert nun wiederholt das lebhaftes Verlangen, zu erfahren, was es denn eigentlich mit der Krankheit der Herrin auf sich habe, τί ποτ' ἔστι u. s. w., und dazu paßt es, daß er auf sie, auf die σκηνή zuschreitet.

Von den 6 Kolen stehen die 4 ersten jedes mehr für sich, während die letzten 2 zusammen einen Satz von Prädikat und Subjekt bilden. Die

Sinngliederung ist: I Aber da ist, siehe, die alte Amme vor der Thur = Subjekt und (zu ergänzendes) Prädikat; II appositionelles Participium zum Subjekt = die da aus den μέλαθρα heraus führend; III Subjekt und Prädikat; IV Subjekt und Prädikat; V Prädikat und VI Subjekt.

Dem scheint eine solche Verteilung der 3 Choreuten zu entsprechen, daß I, II, III, IV je einer der Nebenchoreuten, V, VI der ἡγούμενος κορυφαίος erhält: was, warum die Gestalt der Königin so zerstört ist, in lebhafter, wenn auch indirekter Frage.

Was bedeutet στυγρὸν δ' ὄφρ' ἔναι νέος αἰζάνεται? Größer wird die verhasste Wolke ihrer Augenbrauen? oder meiner Augenbrauen? Sofort folgt: Was es ist, verlangt meine Seele immer mehr zu wissen; und dann folgt: was, warum das δέμας der Königin zerstört ist, und τί, τί ist eine Anaphora. Was es ist, es, das Vorhergehende; daher ist III von dem Leid Phädras zu fassen, vgl. 290 στυγρὴν ὄφρ' ἐν λύσσει: und dann τί δειδύματα wegen der Anaphora indirekt, wie τί ποτ'. Das kurz gesagte τί ποτ' ἔον wird in der Anaphora des Koryphäus auf das ganze δέμας ausgedehnt, und gefragt, was das denn eigentlich ist, eine gewöhnliche Krankheit oder eine Folge wovon? was denn eigentlich das δέμας so zerstört ist, was, d. h. ein erstauntes „in Beziehung auf was“.

Jeder von den 4 Nebenchoreuten ABΔΕ schreitet auf diese Weise 16 Engen und kommt bis nach εξ, der ursprünglichen Reihe der Seitenhegemonen; der Koryphäus Γ aber gelangt mit 22 von ε nach πξ, um 2 Stoichoslängen von α vorwärts. Jene bleiben um 1 Länge hinter der jetzigen Reihe der Seitenhegemonen εν zurück; dieser kommt um 1 Jambus über die jetzige äußerste Reihe der Seitenstoichen, εδ, bis πξ, und um 1 Enge über die äußerste, nach dem Logoion zu, hinaus, die im 1. Stasimon von den Seitenstoichen betreten wurde. Wie ε um 4 Engen vor α war, so ist πξ um 4 vor πγ, der Mittelreihe des Querbandes über die Thymele, d. i. das Tanzgerüst, und über diese ganze Thymele.

Die Syzygie τί δειδύματα ist nicht durch Pausen oder Dehnungen zur Tetrapodie zu machen. Christ in den Sitzungsberichten der Bayer. Akad. d. Wiss. Phil.-histor. Klasse, 1869, I, 1. Mai, S. 483. Die Schlussstibe des Parónmiakus ist eine Arsis; H. Buchholtz im Philol. XXXIII, S. 464.

Bei der Aufstellung der Nebenchoreuten des Koryphäus kommt der Umstand zur Geltung, daß der Koryphäus als Leiter des Ganzen in der Mitte von drei Stoichen stehen soll, deren einer, jetzt der mittlere, daher nur aus 4 Nebenchoreuten bestehen kann. Diese würden nicht symmetrisch stehen, wenn einer von ihnen bei jambischer Aufstellung auf 7. 4 7. 4. 7 auf 7 oder 7 fiele. Nehme ich den Choreuten auf 1 heraus, den Koryphäus, so ist auch 7. 4. 4. 7 nicht ganz concinn, da zwischen 4 und 4 der Raum von 3. 2. 1. 2. 3, zwischen je 1 und 7 aber nur der von 5. 6 leer bleibt. Ähnliche Ungleichheiten ergeben sich bei den Aufstellungen 7. 5 5 7 oder 7. 6 6. 7. Es bleibt als völlig symmetrisch nur die Ordnung 7. 3. 3. 7 übrig, wobei in den Lücken je 3 χοροὶ unbesetzt sind. 6. 5. 4, 2. 1. 2, 4. 5. 6. Dies ergibt anapastische Entfernungen. Diesen Namen ziehe ich

dem Namen daktylische und spondeische vor, weil der Mittelstoichos oft anapästische, doch nicht daktylische oder eigentliche spondeische Metra zu tanzen hat.

Diesen Entfernungen gemäß lasse ich dann auch den Koryphäus, Γ¹, bis auf 1 in seine erste Dirigentenstellung vorrücken, so daß auch er um 3 Engen von der Reihe der andern Choreuten des jetzt mittlern Stoichos entfernt steht, wie jeder von diesen, Α¹Β¹Δ¹Ε¹, um 3 von seinen Nebenchoreuten zur Seite.

Die Amme wird zunächst vor der Thür erblickt. Sie schreitet leidend voraus, und die *πρόωδοι* bringen die Phädra auf einer *κλίνη* hinterher. Die Kline wird gerollt und ist in generischem Sinn ein *ἐκκλινῆμα*, hieß auch wohl so zur Zeit der 1. Aufführung. Später erhielt das Wort seinen speziellen scenischen Sinn; woher sich die Irrungen erklären, die Wilamowitz 'Herakles' I, 153, Anm. 64 bespricht. Die Amme geht wohl in der Mitte vorher. Nachher aber befindet sie sich zur Seite Phädras, deren Rechte sie gefaßt hält, 333 *δεξιὰς τ' ἐμῆς μέδεσσι*. So denke ich mir, daß sie, wie Phädra weiter vorwärts gebracht wird, auch nach dieser Seite hin vorwärts schreitet. Und da es nun passend ist, daß der Choreut, der sie als Kommende jetzt bezeichnet, der ist, auf dessen Seite sie sich nachher befindet, so gebe ich I an B. Nicht an A, denn dieser befindet sich zu weit seitwärts von der Mitte auf 7, während die Amme zu Anfang auf 1 gebracht ist und dasteht. Die Breite der Kline für die Kranke ist genügend und passend, wenn sie zu 3 Spithamen angenommen wird, also auf 2. 1. 2 geführt und gestellt wird. Dann kann auch die Amme passend daneben auf 3 stehen, nachher also B¹ gerade gegenüber.

Bei I steht die Amme noch still, während B sich bis εὗ vorwärts bewegt. Bei II aber fängt auch sie an sich vorwärts zu bewegen; ebenso wird Phädra bei I auf der Kline an derselben Stelle vom Publikum erst eine Zeit lang ruhig erblickt und betrachtet, ehe sie bei II, in Bewegung, hervorkommt. II ist an einen der beiden Choreuten auf der andern Seite, Δ¹ und Ε¹, zu geben, da Phädra von der Amme aus dort sich befindet und mit *ἐμῆς* von einem andern Choreuten, als von B¹, bezeichnet wird. Auch hier gebe ich *ἐμῆς* aus demselben Grunde nicht an Ε, sondern an Δ, aus welchem ich I mit *ἐμῆς* nicht an Α, sondern an Β gebe. Beide, Β und Δ, stehen den gezeigten Personen mehr gegenüber als auf den Ecken des Stoichos Α und Ε.

III fällt dann an Ε, der nicht wie Α die Amme zwischen sich und Phädra hat, sondern frei auf diese blickt. Diese wird immer finsterner aussehen, wie sie weiter ins Licht hervorkommt; *αἰσῶνται*: so auch *αἰσῶνται* die neue Aufstellung der Choreutenreihe, Β und Δ, dann jetzt Ε.

Der Symmetrie mit diesen Vorgängen auf der Thymele entspricht es, wenn auch auf dem Logeion sich die Amme von α bis εὗ vorbewegt, wie Β¹Δ¹Ε¹ ihrerseits von α bis εὗ auf der Thymele. Die Amme soll aber auch seitwärts nach 3, während jene auf ihren Reihen 3, 3, 7 bleiben. Sie soll zu h der Kline Platz machen, die auf 2. 1. 2 hereinbewegt wird. Sie

thut dies mit einem Seitenschritt von 1 nach 3 bei der ersten Silbe von Π, τήν.

Die Kline, 6 Spithamen lang, kommt bis x, siehe unten. Zuerst 16 weiter bei II. Sie hat Räder; vorn und hinten je 2 Räder, kleine, so daß sie im Durchmesser 1 χοῦα nicht überragen. Steht nun die Amme auf α und die Kline mit ihrem vorderen Ende, dem Fußende, auf δ hinter α, so ergibt sich alles symmetrisch, worüber noch Näheres nachher unten. Die Kline kommt bis nach εδ, indem 2 Dienerinnen, πρῶτοιοι, hinten sie rollen. 2 φῦλαι auf je γ hinter α, 2 πρῶτοιοι auf je β hinter α, alle auf je 3 stehen. An ihre Spitze stellt sich die Amme mit ihrem Seitenschritt auf ihrer Seite, und so kommen die 7 Dienenden, gedrängt um Phädra, mit der Königin, eifrig um sie besorgt, herein.

A¹ nur, der letzte Choreut der Reihe, vereinzelt, schaut erregt, in fragender Stellung, auf die Gruppe, die auf η, θ, ι, ια, ιβ, ιγ, ιδ, ιε und ις vor α steht, 2 πρῶτοιοι, auf η hinter der Kline, diese auf θ—ιε mit den 2 Paaren der φῦλαι und πρῶτοιοι zu den Seiten auf θ und ι, und die Amme auf ις. Mit der zweiten Syzygie, ἔω μεταθρον, ist die Kline so weit gekommen, mit der ersten εἴνδε πομπῶς, von δεῖξῃθ hinter α bis αβγδεζ vor α, alles auf 2. 1. 2 und beziehungsweise 3. Auch A schreitet nun mit IV in die noch offene Reihe 7 vorwärts, bis ις, zu erfahren verlangend.

Endlich schreitet Γ¹ mit V. VI, mit je 2 Engen, wie A, beginnend, während BΔΕ je mit einer Weite begannen, nach 1 xζ vor, um 10 Engen weiter als seine 4 Parastaten und steht nun, sich bald umwendend, wieder dirigierend vor den übrigen 14 Choreuten in der Mitte des Ganzen. Damit ist der ganze erste Chortanz und Chorgesang abgeschlossen.

Die beiden Tänzerstöche machen während dieser 6 Anapäste teilnehmende Bewegungen.

Dasselbe thun die Personen auf dem Logeion. Sie begleiten und betrachten Phädra mit ausdrucksvoller Gebärde, namentlich bei den Worten des Koryphäus εἰ δεδήληται δέμας ἀλλόχροον, während welcher die Kline stillsteht, und dann bei βασιλεύας, bei welchem Wort sie vor der Amme dicht vorbei nach ιι, ις, ιζ, ιη, ιθ, x vorgeschoben wird. So richtet sich bei diesem letzten Wort die Aufmerksamkeit aller und des Publikums auf die Königin.

Es ist jedoch nicht etwa anzunehmen, daß die stillstehenden Choreuten dabei ihre Stellen verlassen und dann zu denselben für ihren folgenden Tanz zurückzukehren. Sie tanzen ohne Schritte, mit dem übrigen Leibe, allenfalls unter einem gelegentlichen labhaften Vor- und Zurücktretten. Mehr braucht man auch aus dem Scholion Aristoph. Wolken, V. 1331 (55) Dübner, 1352 [= Bekker II 1401] nicht herauszulesen: οὕτως ἔλεγον πρὸς τὸν χορὸν λέγειν, ὅτι τοῦ ὑποκριτοῦ διατετιμένου τὴν ῥῆσιν, ὁ χορὸς ὠρχεῖτο. διὸ καὶ ἐκλέγονται ὡς ἐπιτοπλεῖστον ἐν τοῖς τοιοῦτοις τὰ τετραμέτρα ἢ τὰ ἀναπαιστικά ἢ τὰ ἱαμβικά, διὰ τὸ ῥαδίως ἐμπλεῖν ἐν τοῦτοις τὸν τοιοῦτον ῥυθμὸν. Aduot p. 449: Sequentia ita in R. V. Θ. διὸ καὶ ἐκλέγονται ἢ τετραμέτρα ἢ ἀναπαιστικά (ἀνάπαιστα Θ.) λέγειν (λέγων V. λέγοντες G.). ὁ γὰρ ῥυθμὸς ῥαδίως

οσαύται τοῖς. Martin 'Les scolies du Manuscrit d'Aristophane à Ravenne', 82, p. 56 zu der Stelle: Οὕτως (13) — διὸ καὶ ἐκλέγονται ἢ τετραμέτρα ἀνάπαιστα λέγειν· ὁ γὰρ ἑυθμὸς ῥαδίως προσπίπτει τοῖς. Der Rhythmus schließt sich diesen Metern leicht an; die Gebärden dazu sind leicht zu machen. Es wurde in singendem Ton, taktmäßig, von dem tanzenden länger gesprochen; die Längen doppelt so lang wie die Kürzen (in Syzygien mit sich ausgleichender Verkürzung und Verlängerung der beiden basischen Längen), nicht in bestimmten Intervallen, was Geppert 'Altgr. B.' - 243 zu meinen scheint.

4. Der erste Kommos.

Die Strophe. V. 362—371.

- I Ἄϊες ὦ, ἔκλυες ὦ
 II ἀνήκουστα τᾶς τυράννου πάθεα
 III μέλεα θρεομένας;
 IV δλοῖμαν ἔγωγε, πρὶν σὰν φίλῳ
 V κατανόσαι φρενῶν.
 VI ἰὼ μοι, φεῦ φεῦ.
 VII ὦ τάλαινα τῶνδ' ἀλγέων·
 VIII ὦ πόνοι τρέφοντες βροτούς.
 IX Ὀλῳας, ἐξέφηνας εἰς φάος κακά.
 X τίς σε παναμέριος ὅδε χρόνος μένει;
 XI τελευτάσεται τι καινὸν δόμοις.
 XII ἄσκημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἱ φθίνει τύχη
 XIII Κύπριδος, ὦ τάλαινα καὶ Κρησίου.

I	υ υ υ υ =, υ υ υ υ =	δίμετρον παιωνικόν
II	υ υ = υ υ υ υ υ = υ υ υ	„ δογμακόν
III	υ υ υ υ, υ υ υ υ	μονόμετρον „
IV	υ υ = υ υ υ υ υ υ, υ υ υ	δίμετρον „
V	υ υ υ υ υ, υ υ υ	μονόμετρον „
VI	υ υ υ υ, υ υ υ υ	παιων ἐπιβατός
VII	υ υ υ υ υ υ υ, υ υ υ	κρητικὸς, δόγμακος
VIII	υ υ υ υ υ υ υ υ, υ υ υ	„ „
IX	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	τρίμετρον λαμβικόν
X	υ υ υ υ, υ υ υ υ υ υ υ υ, υ υ υ	δίμετρον δογμακόν
XI	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ, υ υ υ	„ „
XII	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	τρίμετρον λαμβικόν
XIII	υ υ υ υ, υ υ υ υ υ υ υ υ, υ υ υ	δίμετρον δογμακόν

Die δέμνια 180 weisen durch den Zusatz νοσερᾶς κοίτας, 179. 180 des kranken Daniederliegenden, auf 131. 132 zurück. Die Lesart κοίτα fehlt dort freilich in A E, steht aber doch in B C und B C, sowie κοίτα (nach der Ausgabe von Kirchhoff 1855, κοίτα nach der von 1867) in b c, und ist

nurh $\nu\sigma\sigma\epsilon\gamma\alpha$ in A, $\nu\sigma\sigma\epsilon\gamma\alpha$ in BCE und BC gestützt, indem $\nu\sigma\sigma\epsilon\gamma\alpha$ und $\nu\sigma\sigma\epsilon\gamma\alpha$ teils weniger Zeugen für sich haben, teils aus dativisch gedachtem $\nu\sigma\sigma\epsilon\gamma\alpha$ und $\kappa\omicron\iota\tau\alpha$ stammen könnten; auch spricht das Scholion (Dif) 131, $\tau\upsilon\sigma\sigma\epsilon\gamma\alpha$: $\kappa\alpha\tau\alpha\sigma\tau\omicron\upsilon\sigma\epsilon\gamma\alpha$ $\epsilon\pi\omicron$ $\tau\eta\varsigma$ $\nu\omicron\sigma\sigma\epsilon\gamma\alpha$, für ein dativisches $\nu\sigma\sigma\epsilon\gamma\alpha$ mit einem substantivischen Zusatz, und das häufige Zurückgreifen bei Euripides auf frühere Worte, um Sinnbeziehungen anzudeuten, spricht gerade dafür, daß $\kappa\omicron\iota\tau\alpha$ dieser Zusatz ist. Phädra $\tau\epsilon\lambda\epsilon\tau\alpha\iota$ von dem kranken $\epsilon\iota\tau\omicron\varsigma$ $\omicron\tilde{\iota}\omega\upsilon\tau$ Daniederliegen und will zur Abwechslung hinaus. Dazu paßt auch, daß sie einmal etwas gehen will. Jenes Krankenlager nun, worauf sie $\delta\iota\mu\alpha\varsigma$ $\epsilon\iota\tau\omicron\varsigma$ ($\epsilon\lambda\eta\epsilon\nu$) $\omicron\tilde{\iota}\omega\upsilon\tau$, ist dasselbe Lager, welches 179 $\epsilon\tilde{\iota}\omega$ $\delta\omicron\mu\omicron\upsilon\tau$ ist, verschieden von dem Ehelager 154, und ward hinausgebracht, als sie davon aufstand. Zwar ist Phädra sehr erschöpft; daß sie jedoch, namentlich wenn gestützt, gehen kann, sieht man daraus, daß sie nach dem offenbar auf schauspielerischer Überlieferung fußenden Scholien zu 215 aufspringt und das Schwingen eines Jagdspießes andeutend nachahmt. Anzunehmen, daß die $\delta\iota\mu\alpha\iota$ selbst Röler, Rollen hatten, ist keine Veranlassung. Da niemand auf ihnen lag, während sie vor die Thür des Palastes gebracht wurden, so konnten sie sehr wohl getragen werden. Dies war eine Arbeit nicht für die Amme und die Freundinnen, sondern für niedriger gestellte Dienerinnen, solcher Art, wie sie 200 mit $\pi\rho\omicron\phi\omicron\lambda\omicron\iota$ angeredet werden.

Die Scholien sagen zu 172: $\tau\eta\upsilon\delta\epsilon$ $\kappa\omicron\mu\tilde{\iota}\zeta\omicron\upsilon\sigma\alpha$ $\tau\omicron\upsilon\tau\omicron$ $\sigma\iota\sigma\eta\mu\epsilon\iota\omega\tau\alpha\iota$ $\tau\omicron$ $\Lambda\rho\iota\sigma\tau\omicron\phi\alpha\gamma\epsilon\iota$, $\delta\tau\iota$ $\kappa\alpha\iota\omicron\iota$ $\tau\omicron$ $\epsilon\kappa\kappa\epsilon\lambda\eta\mu\alpha\tau\iota$ $\chi\rho\omega\mu\epsilon\upsilon\sigma$ $\tau\omicron$ $\epsilon\kappa\kappa\omicron\mu\tilde{\iota}\zeta\omicron\upsilon\sigma\alpha$ $\pi\rho\omicron\sigma\theta\iota\chi\epsilon$ $\pi\epsilon\rho\iota\sigma\theta\epsilon\varsigma$ $\Lambda\text{M.}$ $\tau\omicron\upsilon\tau\omicron$ $\sigma\iota\sigma\eta\mu\epsilon\iota\omega\kappa\epsilon\iota\upsilon$ $\Lambda\rho\iota\sigma\tau\omicron\phi\alpha\gamma\epsilon\iota\varsigma$, $\delta\tau\iota$ $\kappa\alpha\tau\alpha$ $\tau\omicron$ $\acute{\alpha}\chi\rho\iota\beta\epsilon\varsigma$ $\tau\omicron$ $\epsilon\gamma\kappa\lambda\eta\mu\alpha$ $\tau\omicron\iota\omicron\upsilon\theta\epsilon\iota\omicron\upsilon$ $\epsilon\sigma\tau\iota$ $\tau\eta$ $\epsilon\pi\omicron\theta\epsilon\iota\sigma\iota$. $\epsilon\pi\iota$ $\gamma\alpha\rho$ $\tau\eta\varsigma$ $\sigma\eta\eta\eta\varsigma$ $\delta\epsilon\iota\kappa\upsilon\upsilon\tau\alpha\iota$ $\tau\alpha$ $\epsilon\tilde{\iota}\delta\omicron\upsilon$ $\pi\rho\alpha\tau\tau\omicron\mu\epsilon\upsilon\alpha$. $\acute{\omicron}$ $\delta\epsilon$ $\epsilon\tilde{\iota}\omega$ $\pi\rho\omicron\iota\omega\delta\omicron\upsilon\sigma\alpha\upsilon$ $\alpha\upsilon\tau\eta\eta$ $\epsilon\pi\omicron\sigma\theta\epsilon\iota\tau\alpha\iota$. Aristophanes hat wohl nicht einen Tadel, sondern etwas Ungewöhnliches bezeichnet. Das $\epsilon\gamma\kappa\epsilon\lambda\eta\mu\alpha$, will er sagen, werde zum Hereinrollen ins Haus, d. h. ins Theater, den Schaumraum, aufs Logeion, natürlich auch als $\epsilon\kappa\kappa\epsilon\lambda\eta\mu\alpha$ zum Herausrollen, sonst gebraucht, um $\tau\alpha$ $\epsilon\tilde{\iota}\delta\omicron\upsilon$ $\pi\rho\alpha\tau\tau\omicron\mu\epsilon\upsilon\alpha$ zu zeigen; das sei aber hier, wie das $\epsilon\kappa\kappa\omicron\mu\tilde{\iota}\zeta\omicron\upsilon\sigma\alpha$ zeige, ungewöhnlicherweise nicht der Fall, denn darin stelle er sie, die Amme, als eine $\pi\rho\omicron\iota\omega\delta\omicron\upsilon\sigma\alpha\upsilon$ dar, das liege dem Wort, der Aufführung zu Grunde, werde hier vorausgesetzt. Dabei liegt also auf dem $\tau\omicron\iota\omega\delta\omicron\upsilon\sigma\alpha\upsilon$ nicht der Nachdruck, sondern auf dem Gegensatz von $\pi\rho\omicron$ - zu $\epsilon\tilde{\iota}\delta\omicron\upsilon$. Nebenbei nur wird doch zu verstehen gegeben, daß die Amme $\epsilon\iota\tau\omicron\iota$, geht, und gehend $\kappa\omicron\mu\tilde{\iota}\zeta\epsilon\iota$, nicht $\kappa\alpha\tau\epsilon\lambda\epsilon\iota\tau\alpha\iota$. Es dürfte daher gerade hier nicht $\epsilon\kappa\kappa\epsilon\lambda\eta\mu\alpha\tau\iota$ statt $\epsilon\gamma\kappa\epsilon\lambda\eta\mu\alpha\tau\iota$ zu konjizieren sein. (Vgl. Schol. Alkest. 234: $\omicron\tilde{\iota}\omega$ $\epsilon\tilde{\iota}\omega$ $\kappa\alpha\tau\alpha$ $\gamma\alpha\rho$ $\tau\eta\eta$ $\epsilon\pi\omicron\theta\epsilon\iota\sigma\iota\upsilon$ $\acute{\omicron}\varsigma$ $\epsilon\tilde{\iota}\omega$ $\pi\rho\alpha\tau\tau\omicron\mu\epsilon\upsilon\alpha$ $\delta\epsilon\iota$ $\tau\alpha\upsilon\tau\alpha$ $\theta\upsilon\omega\rho\epsilon\iota\sigma\theta\alpha\iota$. Hier ist ein Tadel ausgesprochen, was Aristophanes zu Hippolyt 172 vielleicht nicht thut. Barthold 'De schol. in E. v. fontibus', 1864, p. 9.)

Dies, dieser Art ist, genau genommen, $\kappa\alpha\tau\alpha$ $\tau\omicron$ $\acute{\alpha}\chi\rho\iota\beta\epsilon\varsigma$, das $\epsilon\gamma\kappa\lambda\eta\mu\alpha$, das die $\epsilon\pi\omicron\theta\epsilon\iota\sigma\iota\varsigma$ hat, das $\epsilon\gamma\kappa\lambda\eta\mu\alpha$ gegen die $\epsilon\pi\omicron\theta\epsilon\iota\sigma\iota\varsigma$ des Dichters. Welcher Art kann aber etwa das $\epsilon\gamma\kappa\epsilon\lambda\eta\mu\alpha$ hier gewesen sein? Denn es ist ja nicht anzunehmen, daß bei so vielen Verschiedenheiten der Anwendung in den Dramen es immer gleicher Art war. Dies hängt mit der Frage nach der Beschaffenheit der $\delta\iota\mu\alpha\iota$ zusammen.

Diese lassen sich vorstellen, wie die bei Guhl und Koner 'Das Leben der Griechen und Römer' 1. Aufl. S. 143 Figur 191 abgebildete Kline, worauf ein Kranker gelagert ist, offen an der linken Langseite, mit Lehnen an der rechten Langseite und beim Kopf- und Fußende an den Schmalseiten, so daß Phädra eine Stütze fürs Haupt und den Rücken und eine züchtige Verbergung für die Füße hat; natürlich ist Phädrus Kline, dem Charakter der äppigen *παύλα* entsprechend, prächtiger als jene Kline vorzustellen. Von 4 Personen mag sie so getragen werden, daß 2 *οἰκείως* hinterm Kopfende sie anfassen und heben, 2 *πρόποδοι* an Ringen, die bei der Mitte der Seiten hängen; siehe über die Stellungen der Dienerinnen das Orchestische. Außer diesen sind noch 2 *γῆραι* zu denken, die unmittelbar Phädra stützend führen, und die leitend allen vorausgehende Amme. Nachdem Phädra das Verlangen geäußert, hinauszukommen, fordert die Amme die *γῆραι* auf, jener mit aufzuhelfen und sie hinauszuführen, befiehlt den Dienerinnen, die Kline hinauszutragen, und geht leitend voran, *κοιῖζα*. So sind außer der Amme 6 weibliche Personen um Phädra. Das Bild in der Archäol. Ztg. 1847, Tafel V und VI, vor den Ausgaben des Hippolyt von Barthold nach S. XLII, von Wecklein zu S. 21, zeigt zwar 7 außer der Amme; es verlegt aber die Scene in die Gynaikonitis, und die eine Art Schleier haltende Dienerin wie auch die beiden Zitherspielerinnen mögen drinnen geblieben, andere außer diesen 3 und den andern auf dem Bild noch drinnen gewesen und mit herausgegangen sein. Dies Bild kann überhaupt nur insoweit für die Zahl der Begleiterinnen in Betracht kommen, als es eine etwas größere Zahl derselben wahrscheinlich macht. Von den 2 *γῆραι* wird Phädra, aus ihrer Wohnung auf der Heimatseite her, durch die Halle und die Stufen herunter geleitet und auf die Kline gesetzt und gelegt, von der linken, offenen Seite derselben, der Seite der Heimat, her.

Stufen sind in der Thür nach V. 856, *τα, τα*, 2 anzunehmen, d. h. so verstanden, daß man mit 1 engen und 1 weiten = 3 engen Schritten auf die Höhe gelangt, mit dem ersten auf die Oberfläche der ersten Stufe, mit dem zweiten auf die der zweiten, mit dem dritten auf den Boden der Halle. So nimmt die Treppe in der Mittelthür 2 Spithamen vorwärts ein, horizontal $2 \times 0,2403375 = 0,480675$. In Beziehung auf die vertikale Richtung will ich der Kürze halber von 3 Stufen sprechen. Die Alten hatten im allgemeinen steilere Treppen als wir. Nach Vitruv IX 211. 215 (vgl. Rodes Übersetzung 2, 1796, S. 187* das Zitat aus Newton) ist eine Treppe zweckmäßig nach dem pythagoräischen Lehrsatz einzurichten. Dies ergäbe bei einer Tiefe von 3, einer Höhe von 4 römischen Fuß eine Hypotenuse von 5, $3 \times 3 = 9$, $4 \times 4 = 16$, zusammen = 25 = 5×5 . Dann wäre je 1 Stufe $\frac{4}{5}$ römische Fuß = 0,222 hoch. Nun ist 1 Spithame = 0,2403375 Meter, eine etwas größere Höhe. Der Einheit in den Maßen halber für die Orchestik ist auch die Höhe nach Spithamen zu bestimmen (siehe unten die Anwendung beim Herab- und Hinaufsteigen der Artemis). Ich setze daher die Höhe jeder Stufe = 1 Spithame an, welche zu steigen nicht allzu mühsam ist, da es sich nur um 3 enge Schritte dabei handelt. Im

στῆγοι zu Athen haben die Stufen je eine 0,22 steile Vorderseite, mit einer Steigerung von 0,10 bis zur Hinterseite; s. Litzows Zeitschr. XIII 199.

Die Kline wird von der Halle herabgehoben und auf ein Bathron mit Rollen gesetzt (Etymol. Gud. βάθρον . . . ἢ θεμελίον ἢ κλίνη).

Die Kline nehme ich, an sich passend und zu allen nachher zu erörternden Bestimmungen stimmend, 3 Spithamen breit, 2 hoch, 6 lang an.

Das Bathron stelle ich mir so vor. Vor der Frontwand, deren Vorderseite in gerader Linie nach beiden Seiten die Vorderseite der untersten Stufe fortsetzt, die ganz im Innern liegt, vor dieser Frontwand ist hinter α der Boden auf $\beta\gamma\delta$ vor dem Hause erhöht. Erhöhung gehört nicht zum Logeion, doch zum Proscenium. Ich denke sie so hoch, daß die unterste Stufe dadurch zu $\frac{3}{4}$ Spithamen Vorderseite vermindert wird = 0,180253125; die Erhöhung $\frac{1}{4}$ ist = 0,060084375. Ein Ausschnitt davon bildet das Bathron. Dies hat Rollen, wie wir sie ja auch unter unsern Sofas und Betten und Tischen haben; wozu ein hohler Raum von etwa 0,06 unter dem Bretterboden Platz genug gewährt; unter diesem erhöhten Bodenstreifen läuft der des Logeions noch fort, so daß auf ihm die Rollen gehen können. Bewegt wird das Bathron an einer daran befestigten, von seiner Mitte durch eine Rille des Logeionbodens gehenden, metallenen schmalen Stange oder Lamina, von welcher ein Seil nach einer unter dem Boden des Logeions ganz nah vor der Thymele liegenden Walze geht, um die es sich windet. So ist das Bathron 3 Spithamen lang, auf $\beta\gamma\delta$ hinter α .

Die darauf gesetzte Kline Phädras hat ihr Schwergewicht auf $\beta\gamma\delta$ hinter α und ist auf diesem schweren Untergestell durch eine Klappe nach dem Fußende fortgesetzt, die noch über $\alpha\beta$ vorn herausreicht, so daß die ganze Kline 6 Spithamen lang ist = 1,442025. Diese Klappe wird durch schräg von dem Untergestell aufspringende Stangen getragen. Am Kopfende geht die feste Arbeit noch um 1 Spithame über das Untergestell hinaus. Draperien verhüllen den leeren Raum unter dem Lager.

Neben der, 3 breiten, Kline ist unten noch ein Rand des Bathrons auf jeder Seite von je 1, worauf je 1 $\phi\acute{\alpha}\lambda\eta$ und je 1 $\pi\rho\acute{o}\nu\omicron\lambda\omicron\varsigma$ stehen und mit hervorgerollt werden. Auf diese Weise ist das Bathron 5 breit, 3 lang, etwa $\frac{1}{4}$ hoch.

Die Amme schreitet allen voraus. Daß $\kappa\omicron\mu\acute{\iota}\zeta\omicron\upsilon\varsigma$ in II nicht das direkte Führen Phädras durch sie zu bedeuten braucht, zeigt das Scholion zu 199 αἰρετέ μου: λάβισθέ μου τοῦ σώματος. B. ἐφύλαξε τὸ τῶν νοσοῦντων ἥθος πάντῃ πρὸς τὴν τοῦ σώματος κηδεμονίαν καταγινόμενον μονονοῦχί αὐτὴν αὐτὴν ἐπιστήσας τὴν Φαίδραν προκομιζομένην καὶ τοῖς λόγοις καὶ τοῖς στήμασιν. Hier wird $\pi\rho\kappa\omicron\mu\acute{\iota}\zeta\omicron\upsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\eta\eta$ noch von der auf dem Lager liegenden Phädra gebraucht, welche ja das αἰρετέ μου spricht.

Sie schreitet so weit voraus, daß sie das Tragen nicht hemmt und zuerst erblickt werden kann; sie steht auf δ vor α still, hier um 2 vor der Kline voraus, mit einem Anapäst oder Spondeus zuletzt von β hinter α bis δ vor α , $\pi\rho\omicron\tau\omicron\varsigma\alpha$ πρὸ θυρῶν vor die θύραι, wo sie dann stillsteht, πρὸ θυρῶν, wie es in I heißt, d. i. vor den θύραι, dort πάντοτε. Sie schreitet

nicht auf 1 mitten vor der Kline, sondern, da diese rechts eine höhere Wand hat und diese Seite dadurch ausgezeichnet ist, auf 2 rechts vor dieser, die nur auf $\beta \alpha \beta \gamma \delta \epsilon$ steht, mit dem größeren Teil noch hinter α . Die ganze Thür ist breiter als die Seitenthür, woraus die Diener im Jägerchor traten und worin die $\delta\alpha\delta\alpha\iota$ dort hineingingen, als 7 Spithamen, um je 1 nach beiden von 1 aus breiter, im ganzen 9 breit, mit 2 Flügeln.

Während nun Δ^1 in II $\tau\eta\gamma\delta\epsilon$ spricht, steht die Kline, mit Phädra hinter der Amme nachgekommen, still, die Amme aber macht fürs Auge Platz, indem sie mit einem langen und engen Seitenschritt von 2 nach 5 auf δ tritt. Dann fordert sie Phädra und deren Umgebung auf, weiter vor zu kommen, was sie mit einer Gebärde nach ihnen hin thut. Dabei schreitet sie schon selbst bei $\kappa\omicron$ um 1 mit dem linken Fuß von δ nach ϵ auf 5 vor und dann $\mu\epsilon\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ $\iota\zeta\omega$ $\mu\epsilon\lambda\acute{\alpha}\delta\eta\varsigma$ um 12 von da bis $\epsilon\zeta$ 5. Das $\beta\alpha\delta\eta\varsigma$ mit der Kline und den 2 $\phi\iota\lambda\alpha\iota$ und 2 $\pi\rho\acute{o}\rho\alpha\iota$ zu deren Seite wird mit dem Fußende bis $\epsilon\delta$ von β um 12 Engen weiter gerollt, und dahinter schreiten hinterm Kopfende 2 Dienerinnen, scheinbar die Kline auf dem $\beta\alpha\delta\eta\varsigma$ schiebend. Hinter ihnen ist die 1 $\phi\iota\lambda\eta$ schon, nachdem sie Phädra mit an die Kline geführt, gleich herumgeschritten, um von den rechten Seite ihr beim Legen behilflich zu sein. Die Kline mit Phädra steht nun auf θ , ϵ , $\iota\alpha$, $\iota\beta$, $\iota\gamma$, $\iota\delta$, und E^1 ruft, nach ihr schend, $\sigma\tau\upsilon\gamma\gamma\acute{\alpha}\nu$ δ' $\delta\epsilon\phi\acute{\epsilon}\nu\alpha\upsilon$ $\nu\epsilon\phi\omicron\varsigma$ $\alpha\upsilon\delta\acute{\epsilon}\alpha\tau\epsilon\alpha\iota$.

Nachdem dann das übrige von A^1 und F^1 bis dahin in der oben erörterten Weise im Schreiten vorgetragen ist, wird zuletzt bei $\beta\alpha\sigma\iota\lambda\epsilon\iota\alpha\varsigma$ die Kline bis κ , $\iota\theta$, $\iota\eta$, $\iota\zeta$, $\iota\varsigma$, $\iota\epsilon$ vorbewegt; infolgedessen dann die Amme auf $\iota\zeta$ 5 neben Phädra auf der Kline steht.

So ist nun das Ziel erreicht, nämlich eine Anordnung auf dem Logeion, die sich zu der auf der Thymele symmetrisch verhält. Wie hier $A^1 B^1 \Delta^1 E^1$ auf $\epsilon\zeta$ stehen, so steht dort auf $\iota\zeta$ die Amme; und wie hier die beiden Seitenstoichen je auf 20 stehen, so ist dort die Kline bis κ gelangt.

Dies Ziel ist für alle oben entwickelten Bewegungen auf der $\sigma\kappa\eta\mu\acute{\iota}$ maßgebend gewesen.

Noch ist hierbei nach Maßgabe von 198 ff. einiges näher zu erörtern. Dort heist es: $\alpha\iota\pi\epsilon\tau\acute{\iota}$ $\mu\omicron\upsilon$ $\delta\acute{\iota}\mu\alpha\varsigma$, $\delta\epsilon\theta\omicron\delta\epsilon\tau\epsilon$ $\kappa\acute{\iota}\tau\alpha$ | $\lambda\acute{\iota}\lambda\upsilon\mu\alpha\iota$ $\mu\epsilon\lambda\acute{\iota}\omega\upsilon$ $\sigma\acute{\epsilon}\nu\delta\epsilon\sigma\mu\alpha$, $\phi\iota\lambda\alpha\iota$ | $\lambda\acute{\alpha}\beta\epsilon\tau'$ $\epsilon\pi\acute{\iota}\eta\chi\epsilon\iota\varsigma$ $\chi\epsilon\iota\tau\alpha\varsigma$, $\pi\rho\acute{o}\rho\alpha\iota$. $\beta\alpha\rho\acute{\upsilon}$ $\mu\omicron\iota$ $\kappa\epsilon\phi\alpha\lambda\acute{\alpha}\varsigma$ $\epsilon\pi\acute{\iota}\kappa\tau\epsilon\alpha\upsilon\upsilon$ $\epsilon\chi\epsilon\iota\upsilon$. | $\acute{\alpha}\phi\epsilon\lambda'$, $\acute{\alpha}\mu\pi\acute{\iota}\tau\alpha\sigma\omicron\upsilon$ $\beta\acute{o}\sigma\tau\epsilon\upsilon\chi\omicron\upsilon$ $\xi\mu\omicron\iota\varsigma$. Phädra hat bloße Unterarme, nicht sowohl weil sie Kühlung sucht, sondern aus sinnlicher Eitelkeit, die aus dem $\epsilon\upsilon\pi\acute{\iota}\chi\epsilon\iota\varsigma$ spricht. Deshalb sind ihr auch in der Gynaikonitis auf dem oben erwähnten Bild, wie ebenfalls dort den $\phi\iota\lambda\alpha\iota$, zweckmäßig bloße Unterarme gegeben. Die $\lambda\epsilon\upsilon\tau\acute{\alpha}$ $\phi\acute{\alpha}\rho\eta$, von denen 133. 134 die Rede war, besaßen jetzt nicht ihre $\xi\alpha\iota\theta\acute{\alpha}\rho$ $\kappa\epsilon\phi\alpha\lambda\acute{\alpha}\nu$. Sie werden wohl etwas mehr als die $\kappa\epsilon\phi\alpha\lambda\acute{\alpha}\nu$ verhüllt haben; denn darauf deutet doch der Ausdruck $\phi\acute{\alpha}\rho\eta$. Mit dem $\epsilon\pi\acute{\iota}\kappa\tau\epsilon\alpha\upsilon\upsilon$ sind sie nicht zu verwechseln; sie sind nicht ein $\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta\theta\epsilon\iota\varsigma$ $\sigma\acute{\tau\omicron}\lambda\iota\sigma\mu\alpha$, Schol. zu 201. Vielmehr ist dabei an ein Diadem zu denken, das die gelockten Haare zusammenhält, denn es heist: $\acute{\epsilon}\phi\epsilon\lambda'$, $\acute{\alpha}\mu\pi\acute{\iota}\tau\alpha\sigma\omicron\upsilon$ $\beta\acute{o}\sigma\tau\epsilon\upsilon\chi\omicron\upsilon$ $\xi\mu\omicron\iota\varsigma$; nach seiner Wegnahme fallen die Locken frei auf die

Schultern herab, das zeigt der Aorist ἀπέντασον, der nicht auf ein allmähliches Entfalten durch die Hände nach dem geschehenen ἀφελᾶν deutet. Daß Phädra's Leib und Gesicht bisher sichtbar sind, folgt auch schon aus den Worten 172 στυγρὸν δ' ὀφρύων νέφος αὐξάνεται und 175 δίμας ἀλλόχθοι.

Nachdem darauf 176—185 die Amme gesagt hat: „Nun ist dein Krankenlager hier unterm hellen, freien Himmel; bald aber wirst du, immer wechselnd und nach andern verlangend, wieder hinein wollen“, bittet Phädra, zunächst noch ruhiger im Präsens, αἴρει, langsam ihren Leib aufzuheben, ὀρθοῦν, ihren Kopf aufzurichten, ihr fehle die Kraft, und gebietet dann dringender, im Aorist, mit schnellerem Zufassen ihre schönarmigen Hände, die ohne Stütze mühevoll erhoben gehalten werden, zu ergreifen; that das Geungte. Ersteres thun die φίλαι, letzteres die πρόπολοι, die dazu aufgefordert werden. Langsam sollten sie heben, aufrichten; rasch stützen. Das Scholion zu 199 giebt für beides die Weise an: ὁ δὲ νοῦς, ἐπιθίσαι τοῖς ταυτῶν ὤμοις τοὺς βραχίονας καὶ ταῖς χερσὶν ἀντεκινεῖσθαι μὲν τοῦ αἵματος, οὕτως μὲν ἰσχυρῶς. Ersteres sollen die πρόπολοι, letzteres die φίλαι thun, wie ausdrücklicher gesagt ist. Die φίλαι treten also nach dem Kopf hin infolge dieser Aufforderung oder stehen schon neben dem Kopf, wie ich annehme, wenn sie es thun; hinten herumlängend, stemmen sie sich gegen den Nacken, und zwar nicht von derselben Seite her, wobei sie einander hinderlich sein würden. Die φίλαι haben Phädra von der Gynaikonitis her geführt, und es ist zu denken, daß sie dabei an ihren beiden Seiten gingen. Dann helfen sie ihr auf die Kline, also von der Seite der Heimat her, wohin die offene Langseite der Kline stand. Die eine befand sich also nach dem Fußende zu, links von Phädra, die andere am Kopfende rechts von ihr. Diese tritt dann ums Kopfende herum nach der andern Seite, da sie so nicht zwischen der Amme und den πρόπολοι am Fußende durchzuschreiten braucht und im allgemeinen nach dem Kopfende neben Phädra hinstrebt. Beide φίλαι stehen dort, da sie nachher ἀντεκινεῖσθαι sein sollen und inzwischen ihre Stellung nicht ändern, auf ε, indem die Kline auf β α β γ δ ε steht. Auf ε befinden sie sich auf der ersten Treppenstufe und stehen höher als die πρόπολοι vor ihnen, über sie hervorragend, was zweckmäßig ist. Man sieht dann ihr Gesicht; das der beiden πρόπολοι vor ihnen auf dem Bathron und das der 2 Dienerinnen hinter der Kline zwischen ihnen ist auch sichtbar.

Da die Amme bis 5 ε gekommen ist, die Kline bis α, so soll jene, wenn wir die 6 Spithamen der Kline von α her mit a, b, c, d, e, f bezeichnen, nunmehr auf der Spithame d, die gleich ε ist, herantreten, der Phädra das ἐκίχανον abzunehmen. Denn Seitenschritte finden in anapästischen Kolen nicht statt, die Amme bleibt also auf ε bei diesem Hinantreten. Die πρόπολοι aber, welche [die Kline] am Fußende durch die Halle trugen, machen ebenfalls keine Seitenschritte, wenn sie der Aufforderung λαβὴν gehorchen. Sie können also nicht vor der Kline auf je 2 stehen, und müssen diese an Griffen, Ringen, auf je 3 schreitend, gefahren oder

that es, κρύπτω 250, und die folgenden Worte τὸ δ' ἑμὸν πότε δὴ θάνατος ἰσῶμα κολύψει; zeigen, daß sie nicht bloß an das Haupt, sondern auch an das übrige δέμας des σῶμα denkt; τὸ δ' ἑμὸν ist eben der Gegensatz zu τὸ σὸν, was dabei vorausgesetzt wird. Sie tritt dann an den Rand des Logeions bis αβ vor und hält dort den folgenden, etwas philiströsen Monolog: worauf sie nach der χώρα 3 εξ zurückkehrt, mit den letzten beiden Worten σσοφοί μοι sich umwendend und dann wieder sich dem Chor zukehrend.

Nun sprechen der Chor, durch Γ' vertreten, und die Amme den folgenden Monolog in Trimetern, 267—283; wobei sie beide ihren Platz nicht verlassen.

Dann folgt 284 ff. die ῥήσις der Amme. Mit 288 wendet sie sich von dem Chor ab zur Phädra, αγ', ὃ φάη καὶ. Diese hat sich wieder von den verbergenden Hüllen frei gemacht, schon vor 274, wo Γ' sagt: ὡς ἀσθνεῖ τε καὶ κατέξαντα δέμας, was doch besser paßt, wenn Phädra dabei dem Sprechenden vor Augen ist, als wenn er es in Erinnerung daran sagt, wie er sie eben bewegt sah. Auch 289. 290 καὶ σὺ θ' ἡδέων γυνεὺς, || στρυγὴν ὄφρ' ἐύσασα καὶ γυνῆ; ὁδόν erinnern an 172 στρυγὸν δ' ὄφρ' ἔφατο αἰζάνηται, wobei Phädra, durch die φάη nicht verhüllt, auf der Kline lag. So wird auch 280 ὃ δ' εἰς πρόσσωπον οὐ τεκμαίρεται βλέπων lebhafter, wenn es mit einer Gebärde nach dem sichtbaren πρόσσωπον Phädras hin gesagt wird. Und nachher 300 setzt ἀσπεσον voraus, daß ihr Gesicht in dem Augenblick unverhüllt ist. Aufgeregt kehrt die Amme sich hin und her. 301 γυναικίς ist an die Chöreuten gerichtet, 294 γυναικίς αἴδε geht noch auf die δῖαι und die Dienerinnen; mit ἤδε 303 zeigt sie aber schon wieder nach Phädra und wendet sich 304 ff ganz zu dieser selbst. Als sie dann den Namen Ἰππόλυτον ausspricht, führt Phädra mit οἴμοι auf und setzt sich auf; auf welche gleichsam körperliche Wirkung des Worts sich gut der Ausdruck θυγάνω bezieht.

Darauf entspinnt sich ein lebhafter, zunächst fortgesetzt stichomythischer Dialog. Als Phädra 323 ἔα μ' ἀμαρτεῖν οὐ γὰρ εἰς σ' ἀμαρτάνω sich von der Amme abwendet, will diese im Gegenteil bei ihr bleiben, 324 οὐ δῆθ' ἐκτόσα γ', ἐν δὲ σοὶ λελείποναι, und hängt sich gewissermaßen (die Amme ist kleiner als die andern Frauen, vgl. auch das Bild der Scene in der Gynækonitis) an die auf der Schulter der neben der Amme stehenden πρόστωλος liegende Hand Phädras, mit einer gewissen Gewalt sie festhaltend und im Bücken sogleich herabziehend. Sie bückt sich über die, als niedrig vorzustellende, rechte Langwand der Kline und umfaßt dann auch Phädras, wohl in gebogener Stellung etwas erhobene, Kniee, 326 καὶ σὼν γε γυνάτων. Die rechte Hand Phädras, 333 δεξιῆς τ' ἑμῆς μέθης, hält sie dabei fest, mit ihrer Linken. Bei φεῖ 344 sinkt Phädra zurück und zieht ihre Rechte aus der Linken der Amme und von der Schulter der πρόστωλος, die Amme aber führt in die Höhe aus ihrer gebückten Stellung.

Bei τί 350 (τί φης;) fahren alle um 1 Enge zurück, auseinander, von der Kline nach beiden Seiten und nach dem Palast; die übrigen, die nichts gesprochen haben, geradeaus; von εδ 2 und 2 die beiden Dienerinnen

hinter Phädra nach 17 2 und 2; von 3 und 3 nach 4 und 4 die beiden φίλαι und πρόπολοι auf 11, 15; die Amme, die schon gesprochen hat, mit einem Seitenschritt nach 1 17. Weit schrecken sie dann bei dem Ruf der Amme Ἰπτόλυτον αἰδῆς auseinander, alle mit weitem Seitenschritt, indem sie Ἰπτόλυτον mitrufen, was einen großen Eindruck macht. In weiter Entfernung steht nun die vorher eng gedrängte Gruppe um die Kline mit Phädra, bange nach dieser hinsehend: auf je 13 17, 11 11 die 2 und 2 Dienerinnen, auf je 13 17 1 φίλη, auf der Reihe 13 der einen von den unteren Dienerinnen auf 13 κ die Amme. Nunmehr springt Phädra wieder auf und eilt mit σοὶ τὰδ', οἷς ἐμοὶ κλύεις auf κ bis 14 gegenüber. Auf κ steht sie symmetrisch mit der Amme, auf 14 aber außerhalb der Gruppierung aller andern Personen auf dem Logeion.

Mit οἱμοί, τί λίγισ, τίνον schreitet die Amme, mit dem Seitenschritt nach κβ, von Phädra etwas fortweichend und der Kline ausweichend, im ganzen auf Phädra zu, bis 1, vor die Kline, wo sie einen Augenblick still steht und noch das ὦ μ' ἀπόλωας Phädra zuruft (353). Dann ruft sie dem Chor zu γυραῖες, οὐκ ἀραγῆτε, | οἷς ἀνέξομαι, weicht mit οἷς ἀνέξομαι von Phädra wieder zurück bis 9 κβ, ohne Seitenschritt, weil mitten im Trimeter, wendet sich bei ξῶς ganz um und schreitet so, wieder ohne Seitenschritt im Trimeter, mit ἐχθρόν ἴσαρ bis 15 vom Freien fort (355). Wieder kehrt sie sich in ihrer Aufregung um und ruft nach dem Freien zu, stehend, ἐχθρόν τισὸς γάος. Abermals wirft sie sich herum, tritt mit ῥί nach 12, und, nochmals sich herumwerfend, verläßt sie die Lichtseite und schreitet mit ψα μείσω σῶμ', ἀπαλαγθήσομαι dicht hinter der Kline hin, nach der Todessseite hinüber, bis 10 12, und dann mit βίου θανοῦσα, mit Seitenschritt vom Palaste, wo sie lebt, fort, bis 17 11. Mit χαλπεῖ wendet sie sich den γυραῖες zu, die antistrophischen Choreauren anredend, und kommt, ohne Seitenschritt im Trimeter, nach 17 17. Auf 17 17 spricht sie οὐκίτ' εἴμ' ἰγώ 357 mit einem Blick auf die nahe, auf κ 11 stehende Phädra, οἱ σῶσσορες γὰρ οὐχ ἐκόντες, ἀλλ' ὅμως. Eben zwischen den beiden πρόπολοι hinausgeschritten, schreitet sie auf 12 wieder mit καὶδρ' ἰδέσθαι zwischen Phädra und der auf 17 stehenden πρόπολος durch in den Kreis der Frauen hinein, nach 10 12, die Phädra bejammernd. Nach Κύπρις wachend, spricht sie auf 10 12 Κύπρις οἷς ἄρ' ἔνθ' ἑτάς, | ἀλλ' εἴ τι μείζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ (360), stehend, und schreitet dann auf 8 von 12 bis α mit ἦ τήδε καὶ καὶ δόμους ἀπόλειπεν bis nahe vor deren Bildsäule, worauf sie sich dem Publikum zukehrt. Bei τήδε zeigt sie, fortschreitend von ihr, mit der Rechten auf Phädra, dann bei καὶ καὶ δόμους, mit beiden Armen wehklagend, auf sich und dann ebenso auf den Palast.

Ich gehe jetzt zur Darstellung der Strophe des 1. Kommos über.

Da die Antistrophe, nachher 669 ff., nur von 1 Person, von Phädra, getanzt wird, so ist dies auch bei der Strophe 362 ff. hier vorher der Fall. Ich gebe sie daher dem Koryphaeus f¹.

Eine sich ausgleichende Beziehung von + und - in παραλλαγῶι findet zwischen dieser Strophe und Antistrophe so wenig statt wie zwischen

den Strophen und Antistrophen des 1. Stasimons, weil eine Ausgleichung der Art nur bei Wegen stattfinden kann, die von derselben Person geschritten werden. Diese Regel gilt natürlich für alle solche Füllen analog.

Übersichtlich bemerke ich im voraus, daß die 14 Nebenchoreuten die Symmetrie des Tanzes von Γ^1 mit bedingen und deutlich machen. Die Seitenstoichen stehen auf je 20, um je 19 von 1 entfernt. Der Koryphäus schreitet je bis 19 seitwärts. Sie messen von je $\alpha\beta$ bis $\alpha\delta$ je 13 Engen; und Γ schreitet von $\alpha\zeta$ den 1 Jambus von $\alpha\delta$ aus bis θ , d. i. je 1 Jambus über $\alpha\beta$ hinaus, zusammen $13 + 3 + 3 = 19$ Engen in der Richtung geradeaus. Er schreitet 3 mal zwischen B^1 und Δ^1 , je 1 mal zwischen A^1 und B^1 , sowie Δ^1 und E^1 durch. Die Reihe $\alpha\zeta$, die vom Stoichos des Koryphäus, bildet Grenzen für größere Abschnitte seines Tanzes. Das thun auch auf dem Logeion die Reihen der Phädra, 11, und der Amme und Kypnos 8. Die Reihe 13 der $\pi\rho\acute{o}\tau\omicron\iota$ und $\phi\acute{\iota}\lambda\alpha\iota$ teilen die Entfernungen des Raumes zwischen Mittelstoichos und Seitenstoichen 7–19 in 6×2 gleiche Hälften, 7. 8. 9. 10. 11. 12 und 11. 15. 16. 17. 18. 19; indem 7 von 13 $- 6$, und 13 von 19 $- 6$ ist.

Das Scholion zu 362 sagt zu $\acute{\alpha}\nu\varsigma$ $\acute{\omega}$: *ἐκταλαίει ὁ χορός τὴν ὑπερβολὴν τοῦ παθοῦς, σχετλιάζει οἰκτιρὸν ἄμα καὶ θρηνῶν τὸ συμβάν. καὶ τὸ σχετλιαστικὸν ὡς διὰ μέσου κείμενον οἰκτιρὸν ἐν λυπομένοις . . . μιμούμενος. . . ὁ δὲ λίγην τοιοῦτόν ἐστιν ἤκουσας, γησά (der Chor), τῆς . . . πρὸς ἀλλήλας δὲ φασίν* (entweder die Choreuten oder die von ihnen dargestellten Trözenierinnen). . . . Was sagen sie? das $\acute{\alpha}\nu\varsigma$ $\acute{\omega}$ und so natürlich auch das $\acute{\epsilon}\chi\lambda\epsilon\iota\varsigma$ $\acute{\omega}$, wie es weiter heisst: *οἰκτιρότατα δὲ μέσον κατεπάγει τὸ σχετλιαστικόν* hier ist wohl nicht mehr δ χορός, sondern allgemein die redende Person als Subjekt gedacht), *ὡς ἂν τῇ λύπῃ κωλυμένη* (dies ist nur die im Namen der andern redende Trözenierin, d. e. der den Chor vertretende Koryphäus darstellt) *ἀπαγρίσαι τὴν διάνοιαν*. Bei $\phi\alpha\sigma\acute{\iota}\nu$ ist nicht allgemein bloß an Gefühlsäußerung, sondern geradezu an Sprechen zu denken; denn es heisst *μέσον κατεπάγει τὸ σχετλιαστικόν*, das $\acute{\omega}$, welchen Worten entsprechend vorher es vom χορός heisst: *διαφόροις τε ῥήμασιν* (dem $\acute{\alpha}\nu\varsigma$ und dem $\acute{\epsilon}\chi\lambda\epsilon\iota\varsigma$) *αὐτὸ κατεπάγει*, τὸ τῶν λυπομένων ἥθος μιμούμενος. Doch nur von diesen Worten, vom $\kappa\acute{o}\lambda\omicron\nu$ I, gilt das $\phi\alpha\sigma\acute{\iota}\nu$, alles Fernere ist nicht einbegriffen. Und bei der Concinnität von Gesang und Tanz läßt sich das auch nicht wohl anders denken; denn nur von 1 Person wird die Strophe wie die Antistrophe getanzt, also muß diese Einheit doch auch im Gesang bestehen, wenn auch immerhin effektiv voll zu Anfang alle Trözenierinnen des Chors in den Gesang einstimmen mögen.

Wie die Singulare $\acute{\alpha}\nu\varsigma$, $\acute{\epsilon}\chi\lambda\epsilon\iota\varsigma$ zeigen, wendet sich je 1 Trözenierin an je 1, wobei alle außer Γ^1 stehen bleiben. Nach dem Gefühlsausbruch schweigen dann die andern 14, aber nicht bewegungslos, sondern indem sie Γ^1 mit stummen Gebärden begleiten. Es wenden sich etwa einander zu A^1 und B^2 , Δ^2 und E^2 , A^3 und B^3 , Δ^3 und E^3 ; und Γ^3 und E^1 , Γ^2 und A^1 ; während Γ^1 und B^1 Δ^1 zu einander sprechen, Γ^1 zu jedem der letzten beiden.

Der Scholast konstruiert: Vernahmst du, o! hörtest du, o! die *ῥήσας*, welche *ἀνίσκουσα* spricht? Allein es gehen die *πάθη* doch nicht bloß auf das, was Phädra sagt, sondern auf alles, was von ihr und der Amme zuletzt geredet ist. Ich konstruiere: Vernahmst du, hörtest du die nicht anzuhörenden *πάθη* der Tyrannos? Gerade die Amme hatte sie ja ausgesprochen und Phädra geantwortet: *οὐ τοῦτ' οὐκ ἐμὸν χλῆμα*, und dann die Amme noch 9 Trimeter gesprochen. Daran schließt sich dann noch absolute: *μέλα* (adverbiell) *θροπίνας*, die in jämmerlicher Weise *θροῖται*, auch während der 9 Trimeter noch Jammerlaute ausstößt und murmelt. Γ¹ schrickt zurück, wendet sich ganz um (mit einer *μεταβολή* Asklepiod., Köchly und Rüstow 'Griech. Kriegs-Schriftst.' II 1 S. 168) und schreitet auf Β¹ Δ¹ zu.

I: *αὖς ὦ, ἰχλὺς ὦ* (362). Die beiden ersten Engen zu *αὖ* gehen geradenus. Dann beginnen die Seitenbewegungen. Gemäß der Gleichförmigkeit des 2-maligen 4. Päons, der, 2 mal mit den Engen eilig vorschreitend, dann lange mit *ὦ* bei der Weite verweilt, bewegt sich Γ¹ gleichmäßig nach beiden Seiten. Der Koryphäus thut, zurückschreckend, den ersten Seitenschritt von Phädra fort nach der Seite von Β¹, also nach 2, indem Β¹ auf 3 steht. In Gegenbewegung schreitet er dann nach 1 und 2 zu Δ¹ auf der andern Seite hinüber; klapend umfassen sich Γ¹ und Δ¹. Man kann diese Schritte paarweise zusammenfassen, als auf 1. 2 und 1. 2 hin und her gehend.

II: *ἀνίσκουσα τὰς τυράννου πάθη*. Mit *ἀνίσκουσα* entfernt sich Γ¹ von Phädra, nach der strophischen Seite hinüber. Auch sämtliche Seitenschritte gehen von Phädra fort, nach dem *θίαρον* zu. Ihre Größe bestimmt sich nach dem zu erreichenden Ziel, der Reihe θ (s. o.). Die beiden Dochmien gehen nach derselben Richtung, der strophischen Seite, und bilden 1 Weg, 1 Kolon.

III: *μέλα θροπίνας*. Dieser Dochmius wendet sich wieder zum Logeion, wo Phädra *θροῖται*. Damit Γ¹ bis 19 neben Γ² gelange, ist der Seitenschritt des Kolons von Γ¹ nach rechts zu thun und der Päon *υ υ υ υ* als Umbildung aus *υ υ*, *υ υ* zu fassen. Γ¹ hat in III nun wieder *εῖ* erreicht, bis wohin er in I kam.

IV und V: *ὀλοῖμαι ἵην; πῖν δὲν φίλων | κατανίσαι σπενδῶν*. Die libri sprechen überwiegend nicht für *φίλων*, sondern für *φίλων*. Metrisch ist dies so gut möglich wie *φίλων*. Die Synizesse von *α* ist bei den Tragikern zwar selten, kommt aber doch bei ihnen vor. Vgl. Richard Klotz im Jahresbericht für Altertumswissenschaft XXXVI (1883 III) S. 352, der sich mit C. Fr. Müller 'De pedibus solatis u. s. w.', Berolini, p. 74. 75 für sie erklärt. Beide handeln dabei vom Trimeter. Kühner 'Ausf. Gramm.' I S. 180 erkennt sie bei Tragikern sowohl in lyrischen Stellen als auch in Jamben an. Nach Hartel 'Homer. Studien III' S. 14. 18 kann bei Homer das *α* hier halb konsonantisch sein, ohne Position zu machen.

Die Lesart *φίλων* giebt auch einen vortrefflichen Sinn.

Man könnte übersetzen wollen: *utinam pericuri*, ehe deine Liebe zur

Vernunft zu Ende ging, du liebestoll wurdest. Vgl. Kühner 'Ausf. Gr.' II S. 194 Anm. 3, S. 961 f., wo Hippolyt 406. 407 ὡς ὄλοιτο in solchem Sinn angeführt ist. Zu φερῶν = σαρφραδύνης vgl. 389 ὡς τὸ ἔμπαινον πεσεῖν φερῶν; zur Konstruktion von φίλων c. gen. Plat. Republ. 581 A φίλων τοῦ κλέους. Die Personifikation von φίλων durch die Verbindung mit καταρῆσαι macht wohl keine Schwierigkeit. Indessen spricht doch gegen diese Erklärung, daß dabei φερῶν, von φίλων getrennt, nachschleppen würde und καταρῆσαι, ohne Akkusativ, Präposition und sonstige objektive Beziehung absolut stünde.

Daher ziehe ich eine andere Erklärung vor, für die auch sonst alles spricht. Das Verbum καταρῆσαι (denn καταλῆσαι ist wegen des Metrums unmöglich, da nötig ist) findet sich nur einmal sonst c. gen., Soph. Elektra 1451: ἔνδον φίλης γὰρ προξένου κατήνυσαν. Ägisth fragte dort, wo die ξῖνοι seien, und die Antwort ist daher von dem erreichten Ziel des Weges zu verstehen, den die ξῖνοι, Orest und Pylades, vollendeten. Sie seien drinnen, sagt Elektra; denn die προξένος, zu der sie gelangt seien, sei φίλη und habe sie daher hineinkommen lassen, sie aufgenommen. Ägisth, der Fragende, soll und muß dabei an Klytämnestra denken, während mit feindslichem Spott gegen Klytämnestra Elektra vielmehr im stillen denkt, sie selber sei die φίλη προξένος. Man darf also nicht etwas wie αἶμα γυνέθλιον ergreifen; denn Ägisth muß die Worte anders verstehen können und anders verstehen; und wie er es faßt, das muß der nächstliegende, natürliche Sinn sein, hinter dem erst der andere mögliche sich verbirgt.

Nun sagt zwar G. Dindorf, Sophoel., Ed. tert., Oxon. 1860: κατήνυσαν] *Cum gentibus coniunctum, quia idem est quod ἔνυχον*. Doch liegt vor einem erreichten Ziel, worauf ja ταχύνειν c. gen. geht, bei Wandernden ein Weg, und auf diesen Begriff eines Weges geht ja καταρῆσαι in dem Sinn von ταχύνειν hier zunächst; καταρῆσαι ὁδόν τινα einen Weg vollenden, und auf folgendessen ein Ziel erreichen, ταχύνειν τέλος τινός, metonymisch also κατήνυσαν = ἔνυχον. Somit wäre an unserer Stelle, im 1. Kommos des Hippolyt hier, ὁδόν zu καταρῆσαι vor φερῶν zu ergänzen.

Wie nun? ist φερῶν von καταρῆσαι ὁδόν = ταχύνειν als einem metonymischen Gesamtbegriff oder bloß von dem zu ergänzenden ὁδόν abhängig? Das letztere ist einfacher und daher vorzuziehen. Denn bei ersterem soll erst der ohnehin schon tropisch hier angewandte Gesamtbegriff von καταρῆσαι u. ὁδόν in den metonymisch dabei liegenden von ταχύνειν, ein Ziel treffen, verwandelt und dann davon der bei ταχύνειν gebräuchliche abhängige Genitiv abhängig gemacht werden; während in letzterem Fall nur ein Tropus stattfindet, und φερῶν in diesem von ὁδόν abhängig gedacht ist. Es bedarf dazu aber dann nicht auch noch einer zweiten Ergänzung zur ersten, zu der des ὁδόν selbst, wie Brunck will, τὴν ὁδὸν εἰς φίλης προξένου οἶκον. Was aber heisst hier ὁδόν c. gen.? Ὀδός c. gen. vom Ziel steht Hippol. 1197: τὴν εὐθείας Ἀργεὺς καὶ ἐπιδάυρας ὁδόν = den geraden Argos- und Epidaurusweg. Der Sinn ist nicht = den Weg gerade nach Argos und Epidaurus, sondern = den geraden Weg von Argos und Epidaurus.

Auch sonst findet sich attisch εὐθείς mitunter = εἶθε, so daß, wie Plat. Axioch. 364 B ἢ εἶθε ὁδός gesagt ist, so auch ἡ εὐθεὶς ὁδός = der gerade Weg gesagt werden kann (auch Thuc. VIII 96 liest Bekker Ausg. 1868 [p. 280, 11], vgl. auch Lobbeck 1821 zu Phrynichus 144, εὐθείς σφῶν). So soll hier nicht der Weg gerade nach A. und E. einem andern Weg gerade nach X, ein gerader einem andern geraden Wege entgegengesetzt werden, sondern der gerade A.- und E.-Weg den ungeraden A.- und E.-Wegen. Nicht Weg, nicht gerader Weg ist der näher bestimmte Begriff, sondern der A.- und E.-Weg ist es, der als der gerade A.- und E.-Weg den ungeraden A.- und E.-Wegen gegenübergestellt wird. Über diese Wege vgl. Barthold zu 1197, in der Ausgabe des Hippolyt, Weidmann 1880. Auch Dindorf liest in Poet. Scen., Ed. V, Lipsiae 1869 εὐθεὶς und hat die Konjektur εἶθε im Corp. praef. XXII, die Passow anführt, zurückgenommen.

Auf eine bestimmtere bildliche Auffassung führt das Scholion A. B zu 365; *κατανύσαι: πληρῶσαι παρὰ τὴν νύσσαν, ὃ ἔστι πρὶν λῆξιν λαβεῖν σου τὰς προσφιλεῖς φείνας*. Dabei ist ὁδόν als Subjekt subintelligiert. Doch ist das bei Euripides nicht so. Vielmehr ist bei diesem nicht *κατανύσαι* = *πληρῶν* intransitiv, wie dies bei Passow s. v. 4, sondern mit *φιλίων* als Subjekt und ὁδόν als Objekt zu denken. Das Bild von der Rennbahn ist aber allerdings nach der Aedeutung des Scholions wohl das, woran Euripides denkt. Dabei ist unser *νύσσαν* nicht *καμπύτρα*, *metam*, sondern *βαλβίδα*, *carceres* zu verstehen; vgl. Maneth. VI (VII) 738, rec. Koechly in Poet. bucol. et didact., Didot 1851: *Ἀντὶν νεωτέων ἑλῶν πρὶ νύσσαι ἀοιδὴν Sed ultimam moens circa metam tantum*, und 743. 744: *τά τ' ἐνὶ δωρίσσοι Μοῦσα διδάσκει . . . ἀοιδὴν*, 752: *καταπαύσω ἀοιδὴν*, 754: *ἐμὲ ποροῦντ' ἀοιδῇ*. Auf diese Auffassung von *νύσσαν* = *βαλβίδα*, *carceres* in dem Scholion A. B zu 365 weist das dort gleich folgende *λῆξιν λαβεῖν*.

Bei dieser Auffassung ist *φιλίων* wie gewöhnlich absolute, nicht aber c. gen. konstruiert, wie letztere Gebrauchsweise sich z. B. in der oben angeführten Stelle Plat. Rep. 581 A *φιλίων τοῦ κέρδους* findet. Möglich wäre auch *φιλίων φρεῶν* — *σωφροσύνης*. Allein absolute findet es sich auch, und so meist von guter, edler Liebe, z. B. Eurip. Alkest. 279 *οὗ γὰρ φιλίων σβρομισθα*, Plat. Phädr. 255 D. E *οὐκ ἔρωτα, ἀλλὰ φιλίαν*.

Den Gegensatz zu unserer Stelle bildet 87: *τέλος δὲ κάμψαιμ' ὥσπερ ἡξάμην βίον*. Auch dort war das Bild der Rennbahn gedacht; vgl. Barthold in seiner Ausgabe zu der Stelle. Das Scholion sagt (zu V. 87): *τὸ δὲ τέλος τοῦ βίου ἐναλυσάμην, ὥσπερ καὶ ἡξάμην, ἐν σωφροσύνῃ διατελέσας*. Zu *ἐναλίσσαι* vgl. die falsche Lesart *καταλῶσαι* 365. Auch 87 aber ist an die *νύσσαν* = *βαλβίδα* gedacht, was durch *τέλος βίου* bewiesen wird. Dem Wettlauf des βίου steht 365 der Wettlauf φρεῶν entgegen. Das *κάμψαιμ'* 87 kann daher nicht für den *καμπύτρα* = *metam* entscheiden, sondern ist in allgemeinerem Sinn gebraucht; um beide *νύσσαι*, die an dem Ausgang und letzten Ende zugleich wie die am entgegengesetzten Ende, biegt der Wett-

rennende Phädras Wagen scheitert an der *βαλβίς*, Hippolyts Wagen siegt im Wettlauf der Vernunft. Phädras Vernunft scheitert, nimmt *λίξιν* vom Ziel des Wettlaufs.

Der Genitiv bei *ὁδός* hat mannigfaltige Bedeutungen. Hier, 365, und vorher 87, ist der Weg der des Wettrennenden, den dieser macht, *iter*. In Sophokles' Elektra 1451 und Euripides' Hippolyt 1197 ist der Weg *προξένου* und *Ἄγρου καπιδανγλάς* der zur *πρόξενος* und der nach *Ἄγρος* und *Ἐπιδανγλία*, auf dem man geht, *via*.

In diesen beiden Stellen findet eine Ergänzung von *ὁδός* statt. Wo aber *ὁδός* ohne *κατακτίν* steht, findet es sich in mannigfaltigster Weise gebraucht. Im Hippolyt 290 bezeichnet die Amme mit *γνώμης ὁδόν* den Weg, *iter*, den Phädras *γνώμη* macht, und 390 Phädra ebenso, nur jene als einen schlechten, aufzugebenden, diese als einen guten, vortrefflichen. Vor letzterer Stelle wechselt *φερών* mit *γνώμης*, 389 *ὥστε τοῦπαλιν περὶν φερών*, vgl. 364 *κατακτίναι φερών*. Dies *iter* geht natürlich auf einer *viam*, so daß mittelbar *γνώμης ὁδόν* auch den Weg, *viam*, bezeichnet, worauf Phädras *γνώμη* geht. Viele Beispiele mannigfaltiger Art sonst siehe in den Wörterbüchern.

VI: *ὦ μοι, φεῦ φεῦ*. Diese Interjektionen erinnern an das *ὦ ὦ* in I. Diese beiden *ὦ* standen in zwei 5-zeitigen Pässen. Analog fasse ich auch VI päonisch, als einen *παύον ἐπιβατός* aus lauter *μακράι*, zu dem sich die Klage steigert. Diesen gliedere ich nicht . . . nach Martian. Capella, Eyssenhardt p. 372 (489), sondern . . . nach Arist. Quint. p. 39 Meib., 54 Caesar, 25. 26 Jahn. Die *ἐπιβατός*, das Hinzuschreiten der zweiten *positio* in der Doppelthesis ist dann durch *μοι φεῦ φεῦ* ausgedrückt. So liegt der Haupttaktus auf *μοι*, das von den Interjektionen *ὦ* und *φεῦ φεῦ* umgeben ist, indem die Kraft sich von *ὦ* zu *μοι φεῦ φεῦ* steigert, in *μοι φεῦ φεῦ* von *μοι* an sinkt. Den Seitenschritt zu Anfang von VI lasse ich wie den in *αὖς ὦ* von Phädra ab, nach der strophischen Seite also, sich richten. Mit . . . schreitet dann Γ^1 , mitten zwischen B^1 und Δ^1 hindurch, die sich ihm klagend zuwenden, und 1 Enge über sie hinaus, bis 17.

VII: *ὦ πάλαυρα τῶνδ' ἄλγῶν*. Die 13 Engen führen bis 14, auf welcher Reile Phädra steht; Γ^1 wendet das Gesicht ihr zu, indem er sie mit *ὦ* anredet. Nach der Seite des *θίαργον* führen die Seitenschritte, von Phädra fort; sie sollen (s. o.) bis θ gehen. Das ist, da der Kretikus und Dochmius in Synapheia stehen, nicht anders möglich, als mit . . . ; für den Poeten war umgekehrt der Zweck, θ zu erreichen, Grund für die Bildung mit Synapheia.

VIII: *ὦ πόνοι τριγονίης βροτός*. Die Klage verallgemeinert sich. Der Kretikus und Dochmius sind durch Cäsur getrennt. Jener mißt 5 Engen, gerade so viel, wie es von 14 bis 19 sind, wohin Γ^1 analog auf der antistrophischen, wie auf der strophischen Seite vorher, gelangen soll. Er kommt mit dem Dochmius gleich noch einmal dahin, wie die ganze mit VI beginnende Periode gesteigert ist und aus 2 Unterperioden besteht. Γ^1 steht zuletzt auf 19 ϵ , wie vorher jenseits nach dem Kolen III.

IX: ὁλωλας, ἐξέφηνας εἰς γάος κακά. Sämtliche anderen respondierenden Kola des 1. Kommos haben in Strophe und Antistrophe je gleich viel Zeiten: darunter auch XI (s. u.) und die beiden Trimeter von XII, die je 18 messen. Da nun in der Antistrophe auch der Trimeter von IX gerade 18 mißt, so nehme ich auch in der Strophe 18 in IX an. Dann aber ist κακά als \cup zu fassen, d. i. = κακή, wie Sophokl. Oed. R. κακά μοῖρα. Denn an κακή, was Hippol. 1335 vorkommt, als personalisierte Schlechtigkeit wird man nicht denken wollen. Ist nun dies der Fall, so muß ἐξέφηνας intransitiv gefaßt werden. So liest und erklärt auch das Scholion 369: ἐν δ' (χρόνος) τὰ τοῦ ἑταροῦ νοήσασα ἐξέφηνας; vgl. zu 373 νοήσασα τὸν ἑταῖρα. Dieser Aorist ist die Begründung des vorübergehenden ὁλωλας. Zum intransitiven Gebrauch dieses Aorists vgl. Eurip. Aolus (dessen Inhalt auch eine inceste Liebe ist) bei Stobäus 104, 10, wo die libri ἐξέφηεν Β, οὐκ ἐξηεν (ἐξηεν' ἐν Μ) ceteri haben; Dindorf 'Poet. scen.' Ed. V, Teubner 1869, Fragm. Aiolos 35: ἀεὶ τὸ μὲν ἔη, τὸ δὲ μεθίσταται κακόν, τὸ δ' ἐξέφηεν οὐκ ἐξηεν, die Negation ist falsch, weil widersinnig: übrigens wäre auch das Simplex hier, sogar das Simplex, intransitiv) αὐτῇ; (vielleicht ein Zitat, daher nicht αἰθεῖς; ἔξ ἑαυτῆς εἶναι (kann nicht Akkus. eines substantivierten Adjektivs neut. gen. sein, Objekt zu aktivischem ἐξέφηεν, sondern ist akkusativisches Adverb oder nominativisches substantiviertes Adjektiv in Analogie zu κακόν); eins ist dauernd da, das andere geht, das dritte kommt. Krüger 'Ausf. Gramm.' II S. 84 Komposita von φαίνειν analog: das Simplex φαίνω; S. 85, 3 (das ἐξέφηεν war hier eine besonders starke Eruption). Auf die Inhaltsverwandtschaft des Aolus mit Hippolyt weist auch Kalkmann 'De Hippolytis Euripideis', Bonnæ 1882, p. 95 hin. Im Zusammenhang des Hippolyt selbst vgl. 42 κάκφανήσεται, 1117 ὁλωλα, 1152 ἐκφαίνω, 1157 ὁλωλα; und sonst dort gegensätzlich zu Phädras Verhalten 1154 γαένος, 1158 κρέπον.

Den Trimeter schreitet Γ', mit einem Seitenschritt bei ὁλωλας, analog dem bei ὁλοῖμαν in IV, auf der strophischen Seite von 1ξ nach 1ς, nach der Ausgangsstelle dieser Rückbewegung von VII, VIII, IX, zurück, nach 11ς. Dort wendet er sich nach dem Wort κακά dem Freien zu, nach dem Publikum, εἰς γάος.

Wie die 1. Periode 1 Enge vor der Ausgangsstelle *ξ auf *ς, so endet die 1. Unterperiode der 2. Periode 1 Enge vor der Reihe der Nebenchoreuten Α'Β'Δ'Ε' 1ξ auf 1ς.

Wir haben hier ein erstes Beispiel von der Art und dem Zweck der Verwendung von Trimetern unter Dochmien. Sie werden gebraucht, um *recta via* von und nach der Seite her- und hinzuführen, sei es in ganzer Länge, sei es gebrochen hin und her. Dies Gesetz wird sich durch viele Beispiele in der ferneren Entwicklung der Orchesis im Hippolyt induktiv herausstellen.

X: εἰς αἰ παραμύριος ὅδε χρόνος μένει. Γ' schreitet wieder nach Phädra zu, im 1. Dochmius vorwärts und seitwärts, im 2. Dochmius nur vorwärts nach der antistrophischen Seite, seitwärts nach der Seite des Theaters zu.

Es ist der Tag des Unglücks, der sich in die Nacht wendet. Das Kolon führt bis 14, der Reihe Phädras.

XI: *τελευτάσεται τι καὶ τὸν δόμου.* Das Ziel der Wege ist zuletzt 1 αζ, die Ausgangsstelle des Ganzen. Danach bestimmt sich die Richtung der folgenden Wege. Antithetisch den Richtungen der beiden Dochmien in X nach oben und rechts führe ich die beiden in XI fast ganz nach unten und links. Der 1. in X ging von 1 aus, der 1. in XI kommt bis 19, und zwar bis εδ; der 2. Πάον τι καὶ τὸν im 2. Dochmias kehrt bis 14 zurück, und bis da gehen alle Seitenschritte von dem Palaste ab, worauf sinngemäß der bei δό zu den δόμοις sich richtet.

XII: *ἄσπερα δ' οἰκίῃ ἱστῶν οἱ φθίμεν ῥύα.* Das Hephthemimeres führt nach 1, gerade mitten vor die Thür, wovon dann das Penthemimeres bis 9 nach der Nachtseite zurückkehrt, οἱ φθίμεν ῥύα. Der Trimeter ist auf ια zu schreiten, da XIII sogleich mit 16 Engen nach αζ zurückkehrt; indem *Κύνριδος* nicht ιιιι, sondern ιιιιιι zu messen ist; vgl. 679 *κακοτεχνασία*. Dem Dichter bot sich beide Male dem Gedanken gemäß der Tribraehys dar, und es ward so die Symmetrie erreicht, daß, wie der Trimeter IX um 1 Enge unter der Reihe des Mittelstoichos ging, so nun der Trimeter XII um 1 unterhalb der Reihen der Seitenstoichen geht.

XIII: *Κύνριδος, ὦ τάλαρα καὶ Κρησα.* Mit Synapheia der Dochmien geht der schließende Weg zwischen Δ und Ε mitten durch, nach 1 αζ mit Ganzschluß. *Κύνριδος* wird auf 8 geschritten.

Phädra begleitet das letzte mit Gebärde und Schrittbewegungen. Die Worte *ὦ τάλαρα καὶ Κρησα* enthalten 13 Zeiten. Gerade so weit ist es von 14, worauf sie steht, bis 1. Nach der Strophe redet sie zu dem Chor. Ich lasse sie zu dem Ende an den Rand des Logeions vortreten, bis 1 αβ, indem sie gleichzeitig mit Γ¹ sich bewegt, der diese Worte singt.

Bei *ἄσπερα* schriekt sie auf, verhüllt sich aber wieder bei *ἔξερηται* *εἰς γῆρας κακὰ* und steht bei *εἰς οἱ ναυαγίῳις ὅδ' ἡρόνος μῖναι* wie in sich versunken da. Dann bei und kurz vor *τελευτάσεται* schriekt sie wieder auf und denkt an Selbstmord, winkt den Dienerinnen, die Kline ins Haus zu tragen, wo der Selbstmord stattfinden wird. Diese beginnen dahin bei diesem Dochmias zu schreiten, auf einem Umwege, indem sie sich zunächst der Kline nähern. Die beiden Paare auf ια 11 und ιγ 13 thun dies in verschiedener Weise, da letzteres dem Rande des Logeions näher steht und daher nicht so weit nach unten freien Spielraum wie jenes hat, und außerdem auch um 1 weiter seitwärts von der Kline sich befindet, also 1 mehr seitwärts schreiten muß, auch auf ιγ, jenes auf ιβ steht. Die Bewegungen der beiden Paare können deshalb nicht genau unter einander oder mit denen von Γ¹ parallel sein, sind indessen dochmisch, da das Metrum ein dochmisches ist. Das *τελευτάσεται* drückt sich bei Γ¹ durch Änderung der Richtung aus, die nach diesem Wort nicht mehr nach unten, sondern nach links geht, und durch Erreichen der Reihe 19. Auf dem Logeion wird es durch Stillstehen ausgedrückt. Durch die Worte *τι καὶ τὸν* regt Γ¹ den Gedanken zu einem solchen *καὶ τὸν* stärker und bestimmter an,

wie er dann von Phädra 688 *ἀλλὰ δὲ με δὴ καὶ τὸν λόγον* energischer angedeutet wird; so befördert Γ^1 recht tragisch gerade das, was er durch seine Klagen noch hindern möchte. Die Dienerinnen stehen also still bei π καὶ τὸν und schreiten dann bei $\delta\omicron\mu\omicron\iota\varsigma$ so oder so schließlich nach der Palastseite zu.

Die Kline soll jetzt rückwärts bewegt werden; und da Kopf- und Fußende (s. o.) verschieden sind, jenes höher als dieses, so kann sie pas-send nicht geschoben, sondern muß gezogen werden. Dabei können die 2 oberen Dienerinnen nicht wohl vor ihr schreiten, da sie ihnen dann auf Fersen und Rücken häßlich dicht folgen würde.

Das Nähere bestimmt sich so. Bei Κύπριδος sollen nachher mit der Kline in engen Schritten die 3 Stufen erstiegen und die 3 Engen β ; δ hinter α geschritten werden, jenes von δ hinter α , dieses von α aus. Bis δ hinter α und bis α sollen die betreffenden Paare der Dienerinnen (nicht Kopf- und Mitte, f und c, der Kline, die nicht bis auf ϵ hinter α , sondern auch nur bis δ hinter α gelangt) bei dem Trimeter *ἄσκημα δ' οἰκίῃ ἔστιν οἱ φθίνε τάχα* gelangen. So bewegt sich das obere Paar von 11 α mit *τελευτάσεται* bis 5 $\epsilon\zeta$ und dann, bei π καὶ τὸν stillstehend, bis $\delta\omicron\mu\omicron\iota\varsigma$ nach 4 $\iota\theta$, von wo es bei α seitwärts zurück nach 3 $\epsilon\epsilon$ und von da mit 17 Elgen, 11 bis α , 3 bis δ hinter α kommt, *ἄσκημα δ' οἰκίῃ ἔστιν οἱ φθίνε τάχα*. Das untere Paar aber bewegt sich bei *τελευτάσεται* von 13 $\epsilon\eta$ nach 5 $\kappa\beta$ an den Rand des Loggions, steht still und schreitet dann bei $\delta\omicron\mu\omicron\iota\varsigma$ nach 4 $\iota\theta$, von wo es bei *ἄσκημα δ' οἰκίῃ ἔστιν οἱ φθίνε τάχα* auf 3 bis α kommt. Die beiden Paare stehen und schreiten je 3 Engen von einander entfernt. Das $\beta\acute{\alpha}\theta\upsilon\gamma\omicron\nu$ ist wieder ganz in seine Stelle in dem erhöhten Streifen des Bodens vor der Frontmauer eingeschoben. Die Dienerinnen fassen die Griffe, Ringe der Kline an den Spithamen c und f derselben und heben sie auf. Bei Κύπριδος schreitet das obere Paar die 3 Stufen hinauf, das untere von α bis an die Treppe, mit einem engen Seitenschritt nach der Seite hin, wo Phädras Wohnung ist.

Nun kommen die Worte *ὦ τάλαίνα παῖ Κρησία*. Die Seitenschritte geschehen alle nach Phädras Wohnung hin. Bei ω wird die Kline mit Kraft gehoben, von dem oberen Paar auf den Boden der Halle, von dem unteren auf die 2. Stufe hinauf. Der Schwerpunkt liegt für jene unter der Kopflehne, für diese unter dem Ende der schweren Mitte, der Spithame c, vor der Klappe, die b und a einnimmt. Seitwärts geht der Schritt bis 6, so daß die Kline auf 3. 4. 5 noch eben hinter der Thüröffnung sichtbar ist. Dann entschwindet sie mit den Seitenschritten von *Κρησία* im Innern auf der Heimatseite. Damit dies auch die beiden Dienerinnen auf der anderen Seite der Kline thun, sind diese Seitenschritte α , $\kappa\eta\eta\sigma\iota\alpha$, zu nehmen. Dadurch schreiten diese letzteren Dienerinnen von 3 nach 6 hinüber mit α , $\kappa\eta\eta\sigma\iota\alpha$, indem sie möglichst ins Innere zu gelangen suchen.

Eine Gesamtsymmetrie der Zeiten findet sich in dieser Strophe nicht, sondern nur eine der Räume und Wege. Dies dient zum Beweis dafür,

dafs die orchestische Symmetrie prinzipiell nicht eine zeitliche, sondern eine räumliche ist. Nur in Teilen finden sich Symmetrien auch der Zeiten. I und VI haben je 10 Zeiten und Engen; II und III, IV und V je 16 und 8; VII und VIII je 13; IX und XII je 18; XI und XIII je 16; X aber steht mit 17 allein. Beide Perioden, die einfache Periode und die Doppelperiode, beginnen mit 10, jene mit δ' , diese mit ϵ' *βάσις*, hemiolischem Logos; jene hat V, diese VIII Kola, zusammen XIII, aus pöonischem und dochmischem Numerus zusammengesetzt. Der Sinn teilt den hemiolischen in III und II Kola, pöonisch.

5. Bewegungen auf dem Logeion

zwischen der Strophe des 1. Kommos und dem 2. Stamon V 372—524.

Nachdem Phädra auf $1 \times \beta$ ihre $\phi\eta\sigma\iota\varsigma$ mit $\tau\rho\iota\sigma\tau\eta\nu\iota\alpha\iota\ \gamma\upsilon\upsilon\alpha\iota\epsilon\varsigma$ begonnen hat, wendet sie sich 415 bei $\alpha\epsilon\ \pi\acute{o}\varsigma\ \pi\omicron\rho'$ um und schreitet 5 Engen auf 1 bis 1ζ dem Palaste zu. V. 431. 432 spricht der Koryphäus vom Platze, $1 \times \zeta$, den Choreuten zugewandt, nachdem er bis dahin von 372 an der Phädra zugehört und nach ihr geblickt hatte. Bei V. 433 tritt die Amme von 8α mit $\delta\lambda\omicron\sigma\iota\nu'$ der Phädra 4 Engen näher bis 8ϵ . 482 ff. und 486 ff. sprechen wieder der Koryphäus und Phädra zu einander auf $1 \times \zeta$ und $1 \times \zeta$. Dann führen die Amme und Phädra ihr Gespräch mit einander von 7ς , wohin jene mit $\epsilon\epsilon$ ($\sigma\epsilon\mu\nu\omicron\mu\upsilon\theta\epsilon\iota\varsigma$) 490 nach dieser zu von 8ϵ tritt, diese von 1ζ aus. 516 schreitet Phädra in erregter Hoffnung mit $\pi\acute{o}\tau\epsilon\gamma\alpha\ \delta\iota\ \chi\epsilon\iota\rho\acute{o}\nu$ nach $8\epsilon\varsigma$, nach der Amme blickend und etwas ihr zugewandt, kehrt sich ihr dann ganz zu und führt auf $8\epsilon\varsigma$ fort $\eta\ \pi\omicron\tau\acute{o}\nu\ \eta\ \pi\acute{\alpha}\gamma\mu\alpha\tau\omicron\nu$; der Gegensatz von $\pi\acute{o}\tau\epsilon\gamma\alpha\ \eta$ findet durch diese verschiedene Richtung seinen Ausdruck. Mit $\epsilon\alpha\sigma\omicron\rho$, $\acute{\omega}\ \pi\alpha\iota$, 521, schreitet die Amme von 7ς nach $8\epsilon\delta$ und fasst etwa Phädras beide Hände an, die ihr diese von $8\epsilon\varsigma$ her entgegenstreckt; 2 Spithamen, Engen, = 0,480675. Dann wendet sich die Amme zu Kypris um und spricht zu ihr $\mu\acute{o}\rho\omicron\nu$ — $\epsilon\iota\varsigma$ und geht nun 523 mit $\tau\acute{\alpha}\lambda\lambda\alpha\ \delta'$ $\acute{o}\iota'$ $\epsilon\gamma\omega\ \varphi\epsilon\rho\omicron\nu$ bis nach $\gamma\delta$ auf sie zu, von wo sie 524 von ihr fort schräg hineinschreitet, zuerst mit $\tau\omicron\epsilon\varsigma\ \epsilon\iota\delta\omicron\nu$ bis δ hinter α , an den Fuß der Treppe. Diese ersteigt sie dann mit $\eta\mu\iota\nu$, womit sie bis η auf den Flur der Halle kommt. Die Flügel der Thür, durch welche die Kline fortgebracht ist, stehen noch offen; jeder ist $4\frac{1}{2}$ Spithamen = 1,08151875 breit, zusammen auf 5. 1. 5 die Flügelthür bildend. Auf 3η spricht die Amme, auf die Höhe gelangt, das $\acute{\alpha}\rho\chi\iota\sigma\iota$ und wendet sich dann, mit $\mu\acute{\epsilon}\zeta\epsilon\iota\ \phi\iota\lambda\omicron\iota\varsigma$ ins Innere schreitend, indem sie bei $\lambda\epsilon$ die Grenze der Thüröffnung, 5, betritt und dann mit $\xi\alpha\iota\ \phi\iota\lambda\omicron\iota\varsigma$ bis 10 schreitet, den Zuschauern auf der strophischen Seite verschwindend, auf der antistrophischen noch sichtbar. Der Thürflügel, $2 \times 4\frac{1}{2}$, schlagend, trifft eine etwa von 7 aus ins Innere geradeaus laufende Wand so, daß die Amme noch neben ihm vorbei bis 10 schreitet.

Dem folgenden, mit "Ερως. "Ερως beginnenden Chor hört nur Phädra auf $8\epsilon\varsigma$ zu, wo sie gleichsam im Bann des Eros und der Kypris steht, mitunter mit aufgeregten Gebärden.

Wo zwischen den angeführten Stellen des Dialogs längere Gesprächsteile liegen, sind diese nicht immer als im Stillstehen geführte anzusehen. Öfter beginnt auch von ihnen aus eine Bewegung und kehrt zu ihnen zurück.

6. Das zweite Stasimon. V. 525—564.

Στροφή α' (α) V. 525 ff.		Ἀντίστροφος α' (α) V. 535 ff.
Ἔρως Ἔρως, δς κατ' ὀμμάτων	I	ἄλλως ἄλλως παρὰ τ' Ἀλφειῷ
στάξεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν	II	Φοῖβου τ' ἐπὶ Πυθίοις τεράμοις
ψυχῇ χάριν οὗς ἐπιστρατεύσῃ,	III	βοῦταν φόνον Ἑλλάς αἶ' ἀέξει·
μή μοι ποτε σὺν κακῷ φανείης	IV	Ἔρῳτα δέ, τὸν εὐραννον ἀνδρῶν,
μηδ' ἔρρυθμος ἔλθοις.	V	τὸν τῆς Ἀφροδίτας
οὐ τε γὰρ πυρὸς οὐ	VI	φιλιτάων θαλάμων
τ' ἔσταν ὑπέρτερον βέλος,	VII	κληδοῦχον, οὐ σεβίζομεν·
οἶον τὸ τῆς Ἀφροδίτας	VIII	πέρθοντα καὶ διὰ πάσας
ἦσαν ἐκ χειρῶν	IX	ἰόντα συμφορᾶς
Ἔρως, ὃ Διὸς παῖς.	X	θανατοῖς, ὅταν ἔλθῃ.

I	υ υ υ υ υ υ υ υ	14 ε' B	υ υ υ υ υ υ υ υ	15 ε' B
II	υ υ υ υ υ υ υ υ	16 ε' Γ	υ υ υ υ υ υ υ υ	16 ε' Γ
III	υ υ υ υ υ υ υ υ	16 ε' B	υ υ υ υ υ υ υ υ	16 ε' B
IV	υ υ υ υ υ υ υ υ	16 ε' E	υ υ υ υ υ υ υ υ	15 ε' E
V	υ υ υ υ υ	10 β' A	υ υ υ υ υ	10 β' A
VI	υ υ υ υ υ	9 δ' Γ	υ υ υ υ υ	9 δ' Γ
VII	υ υ υ υ υ υ υ	12 δ' Δ	υ υ υ υ υ υ υ	13 δ' Δ
VIII	υ υ υ υ υ υ υ	13 γ' Γ	υ υ υ υ υ υ υ	13 γ' Γ
IX	υ υ υ υ υ	11 γ' Δ	υ υ υ υ υ	9 γ' Δ
X	υ υ υ υ υ	9 γ' Δ	υ υ υ υ υ	10 γ' Δ
		<hr/> 126 λθ'		<hr/> 126 λθ'

Μέτρον πρωτότυπον.

I	υ υ υ υ υ υ υ υ	12 δ'	παίων, ἐπτάσημος ἱαμβική
II	υ υ υ υ υ υ υ υ	12 δ'	δίμετρον ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος
III	υ υ υ υ υ υ υ υ	12 δ'	” ” ” ”
IV	υ υ υ υ υ υ υ υ	13 ε'	” ” ” ” ὑπερχατάληκτον
V	υ υ υ υ υ υ υ	11 γ'	τριποδία ἀναπαιστική
VI	υ υ υ υ υ υ υ	12 δ'	παίων, ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος
VII	υ υ υ υ υ υ υ υ	12 δ'	δίμετρον ἱαμβικόν
VIII	υ υ υ υ υ υ υ υ	12 δ'	” ”
IX	υ υ υ υ υ υ υ υ	12 δ'	” ”
X	υ υ υ υ υ υ υ	12 δ'	ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος, παίων
		<hr/> 120 μ'	

Στροφή β' (β). V. 545 ff.

τὴν μὴν Οἰχαλίᾳ
 πῶλον ἄζυγα λέντρων,
 ἀνάνδρων τὸ πρὶν
 καὶ ἀνύμφων οἴκων·
 ξεύσας ἀπειρεσίαν δραμάδ' ἀ-
 ν' αἶδαν ὅπως τε βάγκαν
 σὺν αἵματι, σὺν παπνῶ
 φονίοις θ' ὕμεναίοις,
 Ἀλκμήνας τόκῳ Κύπρις ἐξέδωκεν·
 ὦ τλάμων ὕμεναίων.

I	---υυ-	10 δ' Γ
II	-υ-υυ--	11 δ' E
III	υ-υ-υ-	8 γ' A
IV	υυ----	10 γ' A
V	--υ-υυ-υυυ	14 ε' E
VI	υυ-υ-υ-υ-	12 δ' Δ
VII	υ-υυ-υ-	10 δ' A
VIII	υ-υ-υ-υ-	10 δ' B
IX	---υ-υ-υ-υ-υ	17 ε' E
X	---υ-υ-υ-	12 δ' B
		114 μα'
		(α' + β' = 240 π')

Ἀντιστροφή β' (b) V. 555 ff.

ὦ Θήβας ἱερὸν
 τεῖχος, ὦ στέμα Δίρκας,
 συνείπαιτ' ἂν οἱ-
 ον ἃ Κύπρις ἔρπει·
 βροντῇ γὰρ ἀμφιπύρρον τοκάδα
 τὴν Διογένοιο Βάκχου
 νυμφευσαμένην πότμῳ
 φονίῳ κατενόησε,
 δεινὰ γὰρ πάντῃ γ' ἐκίπνεϊ, μέλι-
 δ' οἷά τις πεπόταται.

---	υυ-	10 δ' Γ
-υ-	υυ--	11 δ' E
υ-	υ-υ-	8 γ' A
υ-	υυ--	9 γ' A
--υ-	υυ-υυυ	14 ε' E
-υυ-	υ-υ-υ-υ-	12 δ' Δ
-υ-υ-	υ-υ-υ-υ-	11 δ' A
υυ-	υ-υ-υ-υ	10 δ' B
---	υ-υ-υ-υ-υ	18 ε' E
-υ-	υυ--	11 δ' B
		114 μα'
		(α' + β' = 240 π')

Μίτρον πρωτότυπον.

I	- - - υ υ - -	12 δ'	παίων, παίων
II	- υ υ υ υ - -	12 δ'	ἰωνικὸς ἀπὸ μελίζονος, παίων
III	υ - υ - υ υ υ υ	12 δ'	δόχμιος, ἱαμβὸς βραχεῖα
IV	- υ - υ υ - - -	12 δ'	ἰωνικὸς ἀπὸ μελίζονος, παίων
V	- υ υ υ - υ υ υ	12 δ'	μακρά παίων, παίων
VI	- υ υ υ υ - υ - -	12 δ'	παίων, παίων μακρά
VII	- - υ υ υ - υ υ υ	12 δ'	δίμετρον ἰωνικὸν ἀπὸ μελίζονος
VIII	- υ υ υ υ - υ - -	12 δ'	μακρά παίων, παίων
IX	υ - υ - υ υ υ υ	12 δ'	δόχμιος, ἱαμβὸς βραχεῖα
X	- - υ υ υ - - -	12 δ'	ἰωνικὸς ἀπὸ μελίζονος, παίων.
		120 μ'	
		(α' + β' = 240 π')	

Text. Die unmittelbare Responson der Antistrophe*) in α I παρά
 Ἀλφῶ gibt keinen Grund gegen die dem Sinn gemäße und von der Über-

*) Die Strophen bezeichne ich mit αβ, die Antistrophen mit αβ; die Kola der Reihe nach mit I. II u. s. w.

Lieferung am meisten verhängte Lesart in α I ὅς καὶ ὁμμάτων. Denn die Responseion kann sein ὁμμάτων und ὁμμάτων. "Ἐργος ὅς καὶ ὁμμάτων und ἄλλως τὰρ ἔ' Ἄλγεσθ, indem dort dem Bakchios noch einmal Ἐργος, hier dem Antibakchios noch einmal ἄλλως vorgesetzt ist.

In 533, α IX haben libri γριῶν.

537 übernehme auch ich das von Hermann eingefügte α!

Vgl. auch G. Kaibel 'Stil und Text der *Polit. Aristoteles*', 1893, S. 132.

Das τὰν μὲν in 543 erklären die Scholien durch τὴν μὲν δὲ zu 549; vgl. Krüger 'Ausf. Gramm.' II, § 503, 1. 2. 3 f. Sie haben es nicht konzessiv in Korrelation mit einem, zu Anfang der Betaantistrophe zu ergänzenden, adversativen δὲ gefasst, sondern konfirmativ als abgeschwachtes μὲν. Euripides schrieb MEN. Es ist dies eine Bekräftigung des Beispiels zu der vorübergehenden allgemeinen Behauptung, daß Eros den Sterblichen jegliches Unheil bringe: Jene junge Stute fürwahr in Öchalia u. s. w. Daß nicht die dorische Form μὲν gewählt ist, kann darin seinen Grund haben, daß μὲν besser in die Melodie paßte. Vielleicht erschien auch τὰν μὲν kakophonisch, vgl. 163 ἀπαγγέλλω, um das zu viele α in ἀπαγγέλλω zu vermeiden.

Durch 2 Beispiele wird die allgemeine Behauptung bekräftigt. Das erste, das in der Betaastrophe, zeigt die zerstörende Macht der Kypris an einer Widerstrebenden, an Iole, das zweite, das in der Betaantistrophe, zeigt sie an einer maßlos Begehrenden, an Semele; von welchen beiden jene der gewaltigste Sterbliche, Herakles, diese der gewaltigste Unsterbliche, Zeus, liebte. Eros, 534 Zeus' Sohn genannt, weil seine Allgewalt geschildert werden soll, gebraucht das Geschloß der Aphrodite und den Schlüssel zu den geliebtesten Gemächern (Elativ) der Aphrodite. Das erste Beispiel davon αἰνίσσεται, zielt auf Antiope, Hippolyts Mutter, die dem Theseus zuerst feindlich ist (dann ihm, wie Iole dem Herakles, sich ergiebt), das zweite auf Phädra, die alle Schranken überschreitet.

Mit ἄνερα geht λέιτρον nicht in die Einheit einer Anschauung; und dies bleibt immer ein Grund gegen die Verbindung der beiden Worte, auch wenn man (Matthiä 'Ausf. Gramm.', 1827, S. 647. 648) den Genitiv durch „in Ansehung der λέιτρα“ übersetzt. Zu erklären „ohne Mann und Bräutigam hinsichtlich des Lagers, der Ehe“ ist pleonastisch und nicht einfach natürlich. Poetischer und besser gestellt scheint es mir, wenn man das ΑΝΑΝΔΡΟΝ ΚΑΙ ΑΝΤΡΟΦΟΝ des Euripides, welches in den libris kursiv als Akkusativ gegeben ist, als = ἀνδρῶν καὶ ἀντρῶπων faßt und jenes zu λέιτρον, dieses zu οἶκον zieht. Iole war früher von einem Lager, das keinen Mann, und von einem Hause, das keine Braut haben sollte, wollte; τὸ πρὶν α. οἶκον, Kühner 'Ausf. Gramm.' II 316, 1, im Gegensatz zu ἐξιδῶκεν, die ungejochte Füllenstute in Öchalia, früher ungettlichen Lagers und unbräutlichen Hauses. So steht ἄνεξ absolute, ohne Genitiv. Es bezeichnet die tatsächlich ungejochte, insofern diese Thatsache als aus den Umständen und dem Charakter hervorgehend gedacht ist.

Bei Homer findet sich die Sage von Ioles Schicksal noch nicht; auch nicht in Schol. Odys. XXI 22 Dindorf. Vgl. Kaikmann 'De Hippolyto Euripideis' p. 10.

Bei Pintarch, Parallela, Moral. Dübner p. 380, in der 13. Parallele ist bloß erzählt, daß Ἡρακλῆς τῆς Ἰολῆς γάμον ἀποτοχῶν τῇν Οἰχάλειαν ἐπόρθησεν und Iole sich von der Mauer stürzte, ohne sich dabei zu beschädigen. Hierin muß nicht, kann jedoch liegen, daß sie sich ihm nicht ergeben wollte, sondern den Tod, obwohl vergeblich, suchte, um nicht von Herakles bezwungen zu werden. In der andern, der römischen Hälfte der Parallele wird über Clusia erzählt, daß ihr Vater sie dem Torquatus verweigerte und daß deshalb dieser die Stadt zerstörte und Clusia sich von den Türmen stürzte, aber durch Aphrodite gerettet ward, und Torquatus sie dann ἐξέθυσε. Dies, obwohl direkt nur von Clusia berichtet, deutet doch mittelbar an, daß Iole der Liebe widerstrebt.

Ähnlich erzählt Hygin (ed. Bunte) XXXV. XXXVI, Hercules habe Iole zur Ehe verlangt und, als ihr Vater sie ihm verweigerte, Oechalia erstürmt: er sei a virgine gebeten worden, se. sie nicht zu derugmare; und um sie zu seinem Willen zu zwingen, habe er angefangen parentes eius coram ea interficere velle. Jene indessen gab dieser Drohung nicht nach, sondern animo pertinacior parentes suos ante se necari est perpressa. Dann tötete er omnes und sandte Iole captivam zur Deianira voraus; Deianira, Hercules uxor, cum vidit Iolen virginem captivam u. s. w. Auch diese Erzählung enthält, und zwar bestimmt ausgesprochen, daß Iole der Liebe widerstrebt. Nach Unger 'Anal. Propert.' p. 16 war ihr Beweggrund fastus.

Auch Hippolyts Mutter, die Amazone, war λείπων ἀνδρῶν τὸ πλεῖν καὶ ἀνῆμφων οἴκων, bis Theseus sie bezwang und gewann. Denn nachher liebte sie den Theseus, was Euripides auch von Iole mit den Worten ὥπως τε Βάκχας andeuten zu wollen scheint. Zu beachten ist auch der Umstand, daß die Amazonenfabel mit den attischen Kulte der Artemis in Zusammenhang gestanden zu haben scheint (Daß die Namen der Amazone, Antiope und seltener Hippolyte, wechseln, kommt nicht in Betracht; vgl. Plut. Thes. 28. 29; Diodor IV 16; Pausan. I 2, 1; Athen. XIII 4; Hypothesis zum Hippolyt des Euripides: Preller 'Griech. Myth.'⁴ 320. 321.) Die Meinung Deianiras, Sophokl. Trach. 536 κόρην γάρ, οἴμαι δ' οἰκίαν, ἀλλ' ἐξευγμένην, kann als die einer Eifersüchtigen nicht in Betracht kommen und enthält auch nichts über die Willigkeit der Iole, ζευγνέσθαι. Die ganze Rede Deianiras deutet indessen auf eine Willigkeit, wenn auch eine aus dem Widerstreben gegen den Gewaltigen erst später entstandene Liebe zu ihm.

In 549. 550 haben libri antiquiores Ich vermute dann δεσποδ' ἀν' αἶθρα Dem Überziehen des ν' (vgl. α-αι) entsprach in der Partitur des Euripides die Abtönung der in Synaphera stehenden Kola ΣΠΟΜΑΔΑ | ΝΑΛΙΑΝ; vgl. Leutsch, Philol. Anzeiger 1882, No. 7, S. 417. Daraus entstanden καὶ δὲν und die andern Lesarten. Vielleicht dachte einer an Sophokl. Trach. 855 θεῶν νυμφῶν ὄρατε; ἀπ' αἰπεινῆς τὰδ' Οἰχάλιας αἰχμῆς. Das τοκάδα in 569 reimt sich auf δεσποδ' α. Zum Sinn ist zu vergleichen auch Eurip. Suppl. 930 ff.

προσείβαν θροῦς ἐξ ἑμῶν οἴκων ἐμβαλνυσσάμενη, ἐς Ἅιδαν κατακλίσουσα' ἔμμοχθον βίονον. Evadne will sich in den Scheiterhaufen ihres Gatten stürzen, ins Flammenthor des Hades. Zwar ist ἐξ nicht genau = ἐν. Dies ist = nach — hin, doch bei Dichtern auch = in — umher; Krüger 'Dial. Synt.' § 68, 20, A. 3; 21, A. 3. Der Zusatz ὥς τε βάνχον | σὺν αἵματι σὺν κενῷ läßt nicht daran denken, daß Iole sich von der äußern Stadtmauer auf den Hades zu hinabstürzen will, sondern daran, daß sie wie eine Bakchantin durch die morderfüllte, rauchende Stadt stürzt, um hinaus zu gelangen, was sie endlich zu dem Sprung von der Stadtmauer hinab führt. Wir haben uns dabei an die wilden Orgien des leidenden Bakchos bei Fackelglanz zu erinnern, bei denen Tiere und Menschen getötet wurden und Männer nicht sein durften. Ἅιδον βάνχος, βάνχα heißt ein Mensch, der von einer mit Mord zusammenhängenden Raserei befallen ist. So faßt auch Preller den Charakter Ioles als von Widerstreben gegen Aphrodite zu leidenschaftlicher Liebe übergehend, 'Gr. Myth.' II 255; vgl. Diodor IV 31.

Zu ἄλγος steht ἐνύσας' sc. αὐτὴν in Gegensatz. Dann folgen die Gegensätze zu λίτραν ἀνδρῶν τὸ πρῖν (sc. οὖσαν) καὶ ἀνέμῳ οἴκων. Von diesen Gegensätzen ist der erste, ἀπειρίαν, negativ; das Scholion giebt dies positiv durch τοχίαν wieder, τοχίαν θρομάδα νόμην. Das Adjektiv ἀπειρίος findet sich von grenzenloser Menge, Fläche, Feindschaft, Schönheit, Drangsal; an unserer Stelle steht es in besonderm Gegensatz zu dem Sich in den Grenzen der λίτρα und οἶκος halten. Der zweite Gegensatz ist positiv, θρομάδ' ἐν' αἵδαν. Beides zusammen ist Apposition; ἐξιδῶντιν die πόλιν in Öchalia . . . als eine maßlose θρομάς, substantiviert = Rennende, substantivisch = Rennerin; vgl. Pollux VII 203 aus den Muses des Phrynichus ὡς κάτρευνα καὶ περίπολις καὶ θρομάς.

Zu diesem ganzen Gedanken paßt die Lesart ταῖδα nicht; denn Nymphen, Nymphen flüchten wohl vor Panen und Satyrn in Wäldern und Fluren, sind aber nicht in brennenden Städten. Ebenso wenig paßt die Konjekture εἰρεσία. Denn wenn man es vom Rudern eines Schiffes versteht, so paßt dieser Gedanke hier nicht, weil Iole nicht aus Öchalia sofort bei der Erstürmung weggeschifft wird, sondern dies erst später geschieht; das von Kalkmann a. a. O. p. 11 aus Soph. Trach. 656 zitierte πολύκωπον ὄχημα ναός, des Schiffes des Herakles, handelt gar nicht von Ioles Herführung zu Schiff, die schon geschehen ist, sondern von Herakles' erhoffter, gewünschter, noch späterer Rückkehr zu Deianira nach Trachis von dem Öchalia auf Euböa, von wo er die Iole vorausgeschickt hatte. Wenn man aber εἰρεσία auf den Sprung von der Mauer und das κοκρωθῆναι beziehen will (Barthold), so paßt εἰρεσία, durch Rudern, doch nicht zu dem segelartigen Aufblähen eines Gewandes durch den Wind, und die dabei angezogene Vergleichung mit dem Rudern der Flügel eines fliegenden κύκνος hilft nicht, weil Iole doch nicht ihr aufgebauchtes Gewand flägelartig rudern auf und ab bewegt, vgl. Kalkmann a. a. O. p. 11, not. 1.

Die Konjekture οἴκων ἐν' hat zwar in der oben angeführten Stelle der Supplices des Euripides an ἐξ ἑμῶν οἴκων eine Analogie; die libri jedoch

ziehen ἀπ' übereinstimmend zu εἰρησίων, indem alle ἀπειρησίων haben. Wollte man das Scholion zu unserer Stelle, 549, geltend machen, ἀποξεῖξασα δὲ καὶ ἀποχωρεῖσασα τῶν οἴκων, so wäre wohl nicht ein Hyperbaton und eine unmittelbare Verbindung von ἀπ' mit οἴκων, sondern eine *Timēis* ξειξασ' ἀπ' = ἀποξεῖξασα anzunehmen. Dabei geht der Gegensatz des Gedankens, ξειξασ' πῶλον ἄβυζα, verloren; und eine sprachliche Analogie für diesen Gebrauch von ἀποξεῖξασα findet sich sonst auch nicht, außer Maneth Ἀποειλ. rec Koechly III 85 Κεθίρη δύρουσα καὶ περὶ λέκτρα γυναικῶν ἢ γὰρ ἀποξέγγυσσι συντύρων κ. τ. λ., welche Stelle immerhin eine gewisse Sinnverwandtschaft mit der unsrigen hat und daher auf eine verwandte Deutung und Lesarten in ihr hindeuten könnte. Auf εἰρησίων deutet in diesem Scholion selbst nichts; zu 550 heisst es freilich gleich nachher in A B νόμην περὶ τὰ νόματα σκιρτῶσαν; allein das giebt doch kein Analogon zum σκιρτῶν ἐνὶ νῶτα θαλάσσης. II. XX 228, wenn es auch in dem Gedanken des Scholiasten sich mit dem πῶλον 546 durch das νόμους II. XX 225 verknüpft haben mag. Hat aber das Scholion trotz der Lesart der libri ἀπειρησίων doch ein ἀπ' und εἰρησίων oder εἰρησίων, dies als *abstractum pro concreto* das Rudern = das Schiff (Passow), gedacht, so hat es eben Falsches vermutet oder in einem Exemplar sonst vorgefunden.

553: ἰξίδωκεν B C, ἰδωνεν ceteri. Die Responsion entscheidet gegen die ceteri.

554: τλάμων sic τλάμων libri. *Heathius correxit τλάμων*; richtig, indem auch alles sonst in der Betastrophe nominativisch ist, wie in der Alphaantistrophe, während die Alphaastrophe und die Betaantistrophe vokativisch beginnen, nominativisch fortfahren und enden „O! der Unglückliche ἐμευαῖος.“

557 558: libri οἶον ἢ Κίρκης.

562: libri κατάνοα. — Statt οἶα der Handschriften Monk οἶα, coll Soph. Trach. 105 οἶά τιν' ἄθλιον ὄρει. Ich führe noch an Eurip. Hcl 187 νόματι τις οἶα Ναῖς und Aesch. Agam. 1137 1141 Wecklein [1101 4 G. Hermann] οἶά τις ζουδᾶ . . . ἁδόν. Bartholl sagt: sinngemässer und grammatisch richtiger scheint οἶα zu sein, da sich die Vergleichung nicht sowohl auf die Ähnlichkeit der verglichenen Subjekte, resp. ihrer appositionellen Bestimmungen bezieht, als vielmehr auf die Ähnlichkeit ihrer Thätigkeit. Das plötzliche, stofsweise Hin und Her von einem zum andern ist der Vergleichungspunkt, was die Biene überhaupt thut. Sonst hat die Biene ganz verschiedene Eigenschaften: vgl. vorher δεινὴ (fem. sing.) γὰρ πάσις γ' ἐπιτιτῆ. Theoc. III 15 σιγῇ Abrams [= 12 sqq. Vulg.]: αἶθε γιγασμῶν | ἃ βουβρῆσα μίλισσα καὶ ἐξ τῶν ἀντρῶν ἰκοίμαν | τὸν κισσὸν διαδόντες καὶ τὰν πέτρην, ἃ τε πεκασθε, dagegen bei Simonides Amorginus, Bergk 'Post lyr Gr', Ed II, 7, 83 ff wird aus der Biene das gute Weib geschaffen, welches ἀρροδιότοις λόγους mündet; bei Eurip. Hecp 77 ist μίλισσα nach dem Scholion M ψιχή: καὶ ψυχὴ ἀθάνατος καὶ ἐνὶ θαλάσσῃ· αἱ γὰρ ἀπὴ γαυοὶ περὶ ἀνθρώπων αἰ. A. ἡ ἀγριότης, καθαρότης, ψυχὴ B; vgl. Kalkmann 'De Hippol. Eurp' p 8.

Gesamtzahl und Verteilung der Zeilen im allgemeinen. Die Ge-

samtzahl der Zeiten im 2. Stasimon beträgt 480; in den Strophen 126 + 114, in den Antistrophen 126 + 114 = 240 + 240 = 480.

Bei dieser Zählung ist $\sigma\epsilon\beta\theta\sigma\alpha\upsilon\epsilon\nu$ und $\lambda\epsilon\gamma\omega\upsilon$ wie $\gamma\lambda\upsilon\kappa\iota\alpha\tau$ in *ultima* durch Position lang genommen; $\kappa\alpha\tau\epsilon\upsilon\alpha\sigma$ nach 1377 $\delta\iota\alpha\ \tau'$ $\epsilon\upsilon\sigma\theta\alpha\iota$ $\kappa\alpha\tau\epsilon\upsilon$ und $\pi\acute{o}\tau\alpha\varsigma$ \vee gemessen (vgl. Westphal 'Griech. Metrik'², 1868, S. 83; $\tau\acute{o}\ \pi\acute{o}\tau\iota\nu$ \vee — So brauchen die Tragiker $\tau\acute{o}$ in $\tau\acute{o}\ \pi\acute{o}\tau\iota\nu$ in der Arsis immer; Euripides im Trimeter Suppl. 425; Rhodus 475; Fragm. Ddf. Archelaus 230, 7; Melanippe $\eta\ \delta\iota\sigma\phi\alpha\tau\iota\varsigma$ 194, 1; Sthenobea 668, 2; in Anapäst. Herakl. 414; in einem Chor Alkest. 977. Dies sind nach Barthold sämtliche Stellen bei Euripides. In der Thesis braucht Sophokles $\tau\acute{o}$ 1 mal lang, Antigone 612.

Die 126 und 114 fasse ich nicht als $130-4$ und $110+1$, sondern als $120+6$ und $120-6$ auf, da zu der grossen *τετραχὴ* des Inhalts die stärkeren *τεταλλευαὶ* passen. Dazu kommt orchestisch der Umstand, daß die beiden Stoiχeiv, die auf je 20 stehen, von 8 um je 12 entfernt stehen; dies spricht dafür, die beiden Stoiχeiv thematisch je 2 mal diesen Raum hin und her, d. i. je 2 mal je 2×12 schreiten zu lassen (s. u.).

Jede Strophe hat X Koln.

In der Alphastrophe liegen sie klar vor und sind daher in der Alpha-
antistrophe analag vorhanden.

Die Gliederung durch den Sinn ist in der Strophe die in V und V Kola, Bitte an Eros und Begründung davon; indem von den ersten V Kola III die Anrede, II die Bitte, von den letzten V Kola II einen Demonstrativsatz, III den dazu gehörigen Relativsatz enthalten.

In der Antistrophe aber sprechen die mittleren IV Kola aus, daß der gewaltige Eros nicht verehrt wird, die vorhergehenden und folgenden III, was davon die Folge ist, daß unsere Verehrung der andern (*instar omnium* sind Zeus' und Phoebus Verehrung genannt) vergeblich ist, daß Eros Unheil über Unheil anrichtet. Vgl. übrigens unten.

Untersuchen wir jetzt die Betastrophen.

In der Betaantistrophe enthalten die ersten IV eine Aufforderung an die Zeugen von dem Thun der Kypris, die letzten VI das, was sie bezeugen können. Diese VI sind durch 2 *gag* in IV und II gegliedert, die das Faktum und das Allgemeine angeben. Von dem ersten Satz aber, der die Anrede an die Zeugen giebt, sprechen II Kola vokativisch deren Namen aus. Wenn wir nun auch das übrige in II Kola teilen konnten, so hätten wir, wie im ganzen 1. Stasimon und in Alpha des 2. Stasmons, auch in der Betaantistrophe X. Das ist möglich; in dem Wort *ofo* kann Synaphe stattfinden, so daß das eine Kola, das erste, als Dochmius, das andere, das zweite, als Ionikus *a maioe*, . . . für . . ., und Spondeus, katalektischer päonischer *noe*, aufgefaßt wird.

Glieder ich nun demgemäß auch die Betaströpfung in X Kola; von $\delta\alpha\beta\gamma\delta$ und $\alpha\beta\gamma\delta\epsilon\zeta\eta\theta$ vñ, $\alpha\beta\gamma\delta\epsilon\zeta\eta\theta$, das vierte ist. Die IV ersten, wie die IV in der Mitte der Alphaaströpfung, nicht in II und II durch den Sinn scharf geschieden, handeln von dem frühern, die VI letzten von dem

späterem Geschick der Iole. Diese VI sind in V und I gegliedert, indem gemäß dem *ἀντιπεσῖαν* der erste Teil von V über das *πείραξ* hinausgeht; zu Grunde liegt ideell eine Teilung in IV und II.

So haben wir also in jeder Strophe, wie im 1. Stasimon, X Kola

Verteile ich diese an 10 Choreuten, so erhält durchschnittlich jeder von den 480 Zeiten und Engen 48; von den XL Kola aber IV, folglich in jedem Kolon 12.

Verteilung der Zeiten und Kola an die einzelnen Choreuten. Eine Verteilung, wobei jeder Choreut die thematischen 48 erhält, ist nicht ausführbar. Maßgebend ist bei der Verteilung der Gedanke des Arrhythmischen, aus den Grenzen des Maßes heraus Schreitenden gewesen.

Die *ταραχή* wird dadurch veranschaulicht, daß je 1 Paar größere, 1 Paar kleinere Wege schreitet, sowohl in den Strophen als in den Antistrophen; während Γ^2 und Γ^3 die thematische Größe 48 innehalten. Indem dann alle am Ende ihrer Wege bis zum 3. Stasimon stehen bleiben, steht die *ταραχή* dem Zuschauer dauernd vor Augen.

In der Zahl der Kola findet aber keine solche *παπαλλαγὴ* im ganzen statt, weil die Zahl der gemachten Wege nur im Gedächtnis festgehalten werden kann. Jeder Choreut schreitet IV Wege im ganzen. Doch wird die *ταραχή* auch hier im einzelnen dadurch ausgedrückt, daß zwischen Wegen in den Strophen und zwischen Wegen in den Antistrophen beiderseits im einzelnen *παπαλλαγὰί* stattfinden.

Darzustellen ist also ein Maßloses, das sich nicht in den Grenzen hält. Dieser Gedanke ist am schärfsten in *ἀντιπεσῖαν* ausgedrückt. Dem Choreuten daher, welcher Betastrophe V schreitet, sind noch 3 Kola zu geben, die zusammen mit diesem V ein bedeutendes Plus über 48 geben. Nicht jeder einzelne der IV Wege braucht über 12 zu haben, zusammen aber müssen die IV dieses Choreuten bestimmt über das Maß, über 48, hinausgehen. Zunächst bietet sich das Kolon dar, welches überhaupt das längste in den Strophen ist und 17 mißt, Beta IX. Sodann wird es passend sein, um den Gegensatz recht scharf zum Ausdruck zu bringen, demselben Choreuten, der das *ἑξήσασ' ἰξίδουεν* darstellt, auch das Kolon zu geben, worin der Gegensatz dazu ausgesprochen ist, d. i. Beta II, worin *πῶλον ἄξεν* steht. Freilich mißt dies nur 11; doch geben Beta II, V, IX mit 11, 14, 17 zusammen schon 42, d. i. 6 über $3 \times 12 = 36$. Wir haben auf diese Weise III Kola in Beta; das IV. werden wir in Alpha suchen, und zwar dort unter den langen Kolen. Die 3 längsten sind II, III, IV mit je 16. Welches ist zu wählen? Die 3 in der Betastrophe zusammengestellten respondieren mit Kolen der Antistrophe im Verhältnis von 11, 14, 17: 11, 14, 18.

Wenn nun kein besonderer Grund vorliegt, in der Responsion dem antistropheischen Choreuten andere Kola in der Antistrophe als in der Strophe zu geben, so ist zunächst bei der unmittelbaren Responsion der Kola zu bleiben. Welchen Grund hätte es sonst, diese betreffenden Kola der Regel nach gleich oder doch fast gleich groß zu machen? Auf symmetrische

Orchestis ist ja alles berechnat. Diese Symmetrie läßt aber ferner hier in der *ταραχή* eine herrschende Ruhe, in der gestörten Ordnung ein Ebenmaß der Störungen erwarten. Das wird erreicht, wenn die Gesamtgrößen der je 4 von 1 Choreuten zu tanzenden Wege in den Antistrophen denen in den Strophen gleich sind.

Da II. V. IX in Beta (s. o.) mit 42: 43 im ganzen respondieren, so suche ich in Alpha ein viertes Kolon, welches in α 1 mehr als in α hat. Das einzige der Art ist IV mit 16. 15. So erhalte ich für den Choreuten dieser 4 Wege 58. 58.

Die Iole wird am besten von einem Choreuten agiert, der an dem einen Ende des Stoichos steht und so den weitesten Weg machen kann, teils nach dem andern Ende hinüber, teils auch an seinem Ende noch hinaus aus der Grenze. Also von A oder E. Von diesen beiden aber ist wieder E der geeignetere zur Agierung der Iole, weil er weiter als A von seinem Nachbarchoreuten, weiter von Δ als A von B, und somit weiter von den übrigen 4 als Einheit gedachten Choreuten absteht. Gelegentlich agiert auch A, ja ein anderer Choreut, das Allgemeine des Gedankens.

An E gebe ich demnach die Kola Alpha IV und Beta II, V, IX.

Zu den 58 = 48 + 10 suche ich die Ausgleichung von 48 — 10 = 38. Die IV Kola hiervon müssen kurze sein. Kypris $\xi\gamma\delta\omega\kappa\epsilon\upsilon$ Iole aus ihren $\omega\iota\kappa\alpha\iota$ durch die brennende Stadt hindurch dem Herakles. Diese beiden Personen bilden ein Paar. Ebenso die Zahlen 58 und 38 + und — 10. E soll weit nach der andern Seite hinüber; dort ist A. Und diese beiden Choreuten bilden als die beiden Äußersten, an den beiden Seiten, ein Paar. So gebe ich analog die 38 an A, wie die 58 an E gegeben sind. Dem Sinn nach schließt sich auf der strophischen Seite in Alpha V an IV, in Beta III, IV an I, II an, lauter kurze Kola, von 10, 8, 10 Zeiten. Ihnen respondieren antistrophisch 10, 8, 9. Im ganzen sind das 28: 27. Um also die Zahlen 38: 38 zu erhalten, muß das vierte Kolon strophisch 10, antistrophisch 11 messen; das thut nur Beta VII. Somit erhält A in Alpha IV, in Beta III, IV, VII.

Im 1. Stasimon fiel das erste Kolon, Alpha I, an A. Im 2. ist dies nach dem eben Erörterten nicht der Fall. Ich versuche es mit dem Nächstliegenden und gebe es an B. Sehen wir weiter.

Das strophische Kolon II wird am besten durch einen Weg ausgedrückt, worin der ihn Schreitende einem andern Choreuten vor die Augen tritt und welcher den süßen Liebreiz in die Seele einführt. Dazu bietet sich der Umstand dar, daß B allein hinausgeschritten ist und vor den übrigen 4 Mitchorreuten steht. Dies wird indessen erst dann recht deutlich, wenn er ihnen entgegensteht, also am Ende des gemachten Weges I umgekehrt ist. Dazu muß dieser thematisch kürzer als die 14 des Kolons I sein. Ihm deutet auf die Durchschnittszahl 12 aller Kola, und wenn wir damit zusammenbringen, daß von der Reihe 20 bis zur Reihe 8 eine Entfernung von 12 ist, so werden wir darauf geleitet, die Richtung des ersten Weges von B und die des nun auf ihn zuschreitenden Choreuten und so die

aller ersten Wege thematisch und in der Variation als von 20 nach 8 gehend und bei Verlängerung von da zurückgehend anzunehmen. Am besten aber eignet sich für den beabsichtigten Ausdruck wieder ein Nachbarchoreut von B, der ihm nahe vor die Augen tritt, also A oder Γ. Von diesen beiden steht A zwar auf 20 um 1 näher als Γ bei B. Nach dem früher Auseinandergesetzten aber agieren E und A die Iole und den Herakles, diejenigen, in deren Seele der süße Reiz eingeführt wird; II dagegen fällt der Person des Eros, des εἰσέχωρ, und daher einem andern Choreuten als E und A zu. Es ist somit II an Γ zu geben.

Der Choreut von III nun *ἐπιστρέφεται*. Zu bekriegen ist der Choreut, der in II bekriegt wird, dem die *πλεξία χάρις* in die *ψυχή* eingeführt wird. Dies ist A, dem B vor Augen trat. Nun schreitet er ausgreifend auf ihn los. Ist der Durchschnitt der Wege 12 (s. o.), so wird er auf 20 wieder umkehren und nach der Mitte schreiten, da III 16 misst. Somit fällt III, wie I, an B.

Die ersten 5 Kola von Alpha sind so, I und III an B, II an Γ, IV an E, V an A gegeben. E und A hatten je drei Kola in Beta erhalten, sollten also noch je eins in Alpha haben, das ihnen in IV. V gegeben ist. Dann bleiben noch die 3 Choreuten BΓΔ für die zweiten 5 Kola in Alpha übrig. Γ und Δ haben noch keins, B hat schon II in Alpha erhalten; es ist also besonders auf erstere Rücksicht zu nehmen. Es stehen nun VI, VII nicht in Synapsis, indem OYT nicht als οὐτ', sondern als οὐ ε', nicht als 1, sondern als 2 Worte gilt; dies wird die Orchesis bestätigen (s. n.). Inhaltlich aber geben sie 2 verschiedene *βίαι* an; passend fallen sie also nicht an 1, sondern an 2 verschiedene Choreuten. VIII, IX, X aber handeln zwar von 1 Geschloß, sind aber inhaltlich so gegliedert, daß VIII das Objekt akkusativisch, IX und X das Prädikat und Subjekt nominativisch enthalten; auch diese drei Kola fallen daher passend an 2 verschiedene Choreuten. Wir haben nun in Beta schon je drei an E und A gegeben; dieselben haben auch in Alpha schon von den ersten fünf je eins, nämlich IV und V, erhalten. Diese beiden Choreuten E und A haben mithin schon ihre je vier Wege und kommen nicht mehr in Betracht. In Beta sind folglich nachher noch vier Kola übrig zu verteilen, welche an BΓΔ fallen müssen, wenn jeder von diesen überhaupt ein Kola in Beta erhalten soll; was denn doch der Symmetrie zu entsprechen scheint. Diese können nur zu eins, eins, zwei verteilt werden, denn andere Teilungen von vier Kolen bei drei in Betracht kommenden Choreuten giebt es nicht. Die Choreuten BΓΔ müssen also ihrerseits in Alpha nach Obigem noch 3 und 2 Kola haben, welche zusammen die zweiten 5 in Alpha ausmachen. B hat schon zwei, Γ eins, Δ dagegen keins. Diese zweiten 5 sind in 2 und 3 gegliedert. Nun hat B schon sonst 2 in Alpha und kann hier nicht noch 3 erhalten, wenn er nicht 5, mehr als jeder soll, als 4, bekommen soll; auch nicht 2, denn dann bekäme er seine vier alle in Alpha und würde von Beta ganz ausgeschlossen. Die fünf in Alpha aber, VI, VII, VIII, IX, X, sind eben (s. o.) inhaltsgemäß in zwei und drei zu gliedern, so daß nicht eins da-

von für sich genommen und an B gegeben werden kann. B erhält folglich keins davon, sondern Γ und Δ erhalten sie, und zwar Γ zwei, Δ drei. Denn Γ hat sonst schon 1 in α , nämlich II, und 1 in β , nämlich I. Die Untergliederung der zwei in eins und eins, der drei in eins und zwei führt darauf, in jeder dieser kleinsten Gruppen auch Γ und Δ wechseln zu lassen. Machen nun die eins und eins zwei, die eins und zwei drei, und soll Γ noch zwei in Alpha haben, so sind die eins und eins, VI und VIII, an Γ zu geben, die andern drei an Δ . Eben der angenehmen Abwechslung wegen gebe ich denn so VI an Γ , VII an Δ , VIII an Γ und nicht VIII, IX, X an denselben, an Δ . Das bewirkt auch, daß Δ , der allein noch auf 20 steht, in seinem ersten Wege als einem Wege der Durchschnittsgröße von 12 Eugen gerade bis 8 kommt; worüber unten weiter.

Zu verteilen sind endlich noch in Beta I, VI, VIII und X.

VIII und X stehen am Schluß, von Beta, analog wie I und III in Alpha, am Anfang. Gebe ich auch sie an B, so erhält dieser strophisch $14 + 16 + 10 + 12 = 52$, denen antistrophisch $15 + 16 + 10 + 11 = 52$ respondieren.

Zu diesen $52 = 48 + 4$ sind dann $44 = 48 - 4$ zu suchen, als Ausgleichung. Diese geben Alpha VII, IX, X nebst Beta VI mit $12 + 11 + 9$ nebst $12 = 13 + 9 + 10$ nebst $12 = 44:44$.

Dann bleiben für Γ in Alpha II, VI und VIII, in Beta I mit $16 + 9 + 13$ nebst $10 = 16 + 9 + 13$ nebst $10 = 48:48$, in genauer Responzion jedes Kolons.

So gleichen sich nun aus E und A mit 58 und $38 = 48 + 10$ und $48 - 10$; B und Δ mit 52 und $44 = 48 + 4$ und $48 - 4$; beiderseits: während Γ , der Hegemon, beiderseits, die ursprünglichen 48 festhält.

Am Ende seiner 4 Wege kommt Γ auf die Reihe 20 zurück. Daß gerade diese so bestimmt bezeichnet bleibe, ist auch deshalb zweckmäßig (siehe sonst oben), weil sie in ihrer Verlängerung nach dem Lugeion (s. u.) die Grenzreihe für die Antistrophe des 1. Kommos dort sein soll.

So nehmen dann zuletzt ein: Γ eine Einzelstellung auf 20, B Δ und EA Pairstellungen je auf 16 und 10.

Die Alphastrophe. I: "Ερως ἔρως, ὃς κατ' ἀμάρτον. Die Anrede an Eros erklärt sich am besten, wenn man sich vorstellt, daß eine kleine Bildsäule von ihm neben derjenigen der Kypris stand. Damit B sich in III angreifend auf A zu bewegen kann und auf ihn stößt, auch den weitesten Seitenschritt nach Eros hin richtet, lasse ich B den ersten, engen Schritt seitwärts mit Bangen von Eros weg, den zweiten, weiten, auf ihn zu und den dritten, engen, wieder mit Bangen von ihm weg thun, so daß B zuletzt wieder auf seine Ausgangsreihe nach εδ 10 kommt.

II: σάξας πόδων, σιδάγων γλυκίων. Γ richtet erst seine Gebärde nach Eros, dann, nach der Umkehr von 8, nach A, der πυγᾶ, der Eros die γλυκίων γ. σιδάγει.

III: πυγῇ χάρην οὖς ἐπιστρατεύει. (Vgl. Plat. Symp. 175 E.) B trifft bei π mit einem gebrochenen Schritt auf A, indem er mit dem Fuß die

von diesem besetzte $\chi\acute{o}\rho\alpha$ $\epsilon\beta$ 20 eben berührt und erschrocken von ihm, der den gewaltigen Herakles darstellt, rückwärts nach 19 zurückweicht, sich umkehrt und bis 14 $\epsilon\beta$ kommt.

IV: $\mu\grave{\eta}$ $\mu\omicron\lambda$ $\kappa\omicron\tau\epsilon$ $\omicron\upsilon\nu$ $\kappa\alpha\kappa\tilde{\omega}$ $\gamma\alpha\nu\tilde{\iota}\eta\varsigma$ E schreitet auf Eros zu mit lebhaft abwehrender Gebärde und dann von γ rückwärts ebenso bis $\pi\delta$ 12, wo er parallel neben Γ auf $\epsilon\eta$ steht.

V: $\mu\eta\delta'$ $\tilde{\alpha}\rho\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ $\tilde{\nu}\iota\theta\omicron\upsilon\varsigma$. A, den B arrhythmisch angegriffen, wünscht, daß Eros ihm niemals arrhythmisch komme. B weicht ihm schnell nach der Seite aus, wohl nach der von Eros abgelegenen, also vom Logeion abgelegenen; und A kommt bis $\epsilon\beta$ 10.

VI: $\omicron\upsilon$ π $\gamma\alpha\rho$ $\pi\epsilon\rho\omicron\varsigma$ $\omicron\upsilon$. Γ soll die Reihe 20 festhalten, dauernd für Phädra im folgenden mittleren Teil des 1. Kommos bezeichnen; derselbe Zweck führt darauf, ihn zuletzt die dem Logeion am nächsten liegende $\chi\acute{o}\rho\alpha$ des Stoichos auf 20, also $\pi\delta$, einnehmen zu lassen. Ich führe ihn daher sofort deutlich da hinüber. Die letzte Silbe ist eine gebrochene. Das Geschofs ist nicht so kräftig wie das des Eros; die Katalexis deutet an, daß es nicht bis ans Ziel trifft, zurückbleibt. Des Blitzes, $\pi\upsilon\rho\omicron\varsigma$, der Weg ist gezackt. Auch Gebärde ahmt es nach.

VII: ϵ' $\tilde{\alpha}\sigma\tau\epsilon\rho\omega\nu$ $\epsilon\pi\iota\lambda\epsilon\iota\tau\epsilon\rho\omega\nu$ $\beta\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma$. Das Geschofs der Gestirne durchmisst geradeaus den ganzen Weg von 20 bis 8; aber darüber hinaus kommt es nicht. VII steht mit VI nicht in Synapheia; vgl. in der Betaantistrophe IX und X; unten V. 1269. 1270 = II und III im 5. Stasimon. Leutsch im Philol. Anz. 1882, Nr. 7, S. 417; Roßbach und Westphal 'Mus. K.' III 1², S. 134. 135. Ein Beispiel für die Zuziehung von δ' zum folgenden Stasimon und 'Anecd. var. Gr.' I p. 197, § 11: $\omicron\upsilon\kappa$ $\epsilon\theta\epsilon$ $\lambda\omega$ $\pi\lambda\omicron\nu$. $\tau\tilde{\iota}\nu$ $\omicron\upsilon$. δ' $\epsilon\tilde{\upsilon}\chi\omicron\mu\alpha\iota$.

VIII: $\omicron\iota\omicron\nu$ $\tau\tilde{o}$ $\tau\tilde{\alpha}\varsigma$ $\tilde{\alpha}\rho\rho\upsilon\theta\iota\tau\alpha\varsigma$. Auch dies Geschofs geht geradeaus, weiter als das der Sterne, indem es 1 mehr fliegt, und Γ von 8 zurückkehrt. Neben E, der Iole vorstellt, die Eros' Pfeil trifft, macht Γ Halt, auf der Reihe 10, worauf A steht, der den ebenfalls von diesem Pfeil getroffenen Herakles agiert.

IX: $\tilde{\eta}\rho\omicron\nu$ $\epsilon\kappa$ $\chi\epsilon\iota\rho\omega\nu$. BA stehen auf der Seite des Theatron, Γ E auf der des Logeion. Letzteren schließt sich Δ an, die Iole mit dem Pfeil zu treffen.

X: $\tilde{\epsilon}\rho\omega\varsigma$, δ $\Delta\iota\omicron\varsigma$ $\pi\alpha\tilde{\iota}\varsigma$. Δ stellt sich unmittelbar neben E, diesen treffend, zuletzt auf ihn zu tretend.

Die Alphaantistrophe. I: $\tilde{\alpha}\lambda\lambda\omega\varsigma$ $\tilde{\alpha}\lambda\lambda\omega\varsigma$ $\pi\alpha\rho\acute{\alpha}$ ϵ' $\tilde{\alpha}\lambda\gamma\epsilon\tilde{\omega}$. Die Silben $\lambda\omega\varsigma$ $\lambda\omega\varsigma$ reimen sich mit $\rho\omega\varsigma$ $\rho\omega\varsigma$ in der Strophe, was dann besonders hervortritt, wenn man in diesen Silben die Basen der beiden zusammengesetzten $\pi\acute{o\delta\epsilon\varsigma$, des Bakchius und Antibakchius, die ihrer stärkern Teilsüße, sieht, $\circ - -$ und $\alpha - \circ$. Es soll also etwas ganz Vergebliches ausgedrückt werden, was kräftig dadurch geschieht, daß B seine Reihe $\epsilon\delta$ mit einem weiten Schritt verläßt und mit einem weiten dahin zurückkehrt, $\tilde{\alpha}\lambda$ und $\lambda\omega\varsigma$ beim zweiten $\tilde{\alpha}\lambda\lambda\omega\varsigma$. Das Opfern geschieht $\pi\alpha\rho\acute{\alpha}$ ϵ' $\tilde{\alpha}\lambda\gamma\epsilon\tilde{\omega}$; orchestisch schreitet B diese 3 Worte hin und her neben $\epsilon\beta$, der Reihe von A, auf $\epsilon\gamma$.

II: Φοῖβον τ' ἐπὶ Πυθίῳς τεράμνοισι. Dies schreitet Γ auf der Mittelreihe des Stoichos. Die pythischen τεράμνα sind im Mittelpunkt der Welt.

III: βοῦταν φόνον Ἑλλάς αἰ' ἄξει. Diesen Weg schreitet Β auf der andern Seite von εβ, auf εα. Es wird an beiden Seiten des Flusses geschlachtet. Hin und her schreitet er, auf εγ von 10 nach 8 und von 8 nach 11, auf εα von 13 nach 20 und von 20 nach 13.

IV: Ἐπειτα δὲ τὸν τύραννον ἀνδρῶν. (Zum Gedanken vgl. Plat. Sympos. 189 E, wenn auch nicht mit der folgenden Begründung πέφθοντα) Damit E am Ende des Weges einen gebrochenen Schritt thut, wird der erste weite des Jonikus zu einem engen verkürzt; was in Beta IX sein ausgleichendes Plus erhält. Seine Gebürden richtet E an den zerstörenden, πέφθοντα, Eros.

V: τὸν τὰς Ἀφροδίτας. A weist nach Aphrodite hinüber und bleibt auch wie Γ in der Strophe mit Ἀφροδίτας auf 10 stehen.

VI: φίλων θαλάμῳ. Eros wohnt in den φίλοι θαλάμοι Aphrodites. Nach 20 κδ zu, wo er seinen θαλάμος hat, geht die Bewegung von Γ, die auf 19 πγ dicht daneben mit einem gebrochenen Schritt endigt.

VII: κληροδοχὸν οὐ σιβίζον. Δ schreitet von 20, der Reihe der θαλάμοι, geradewegs fort. Auch er schließt mit einem gebrochenen Schritt.

VIII: πέφθοντα καὶ διὰ πάσας. Γ bricht durch alle Grenzen hinaus und stellt sich, zurückkehrend, dicht vor E, den er angreift. Die beiden Gruppen AB und ΓE bilden eine hübsche Parallele, diese auf 10, 11 jene erst auf 10, 11, jetzt auf 10, 13 und auf εβ εγ, κε κδ.

IX: ἴοντα συμφορᾷς. Δ schreitet im Innern hindurch und nähert sich dabei E, dem Sterblichen.

X: θνατοῖς ὕταν ἔσθῃ. Endlich kommt Δ von der andern Seite her auf E zu, der nun zwischen Γ und Δ steht.

Analog wie auf der strophischen Seite stehen jetzt auf der antistrophischen AB gegenüber ΓE Δ, nur in etwas variiert Stellung je bei einander.

Die Betastrophe. I: τὸν μὲν Οἰχάλῃ. „Die πόλις fürwahr in Oichalia“ (nicht nach Krüger 'Att. Synt.' § 50, 5, 3, sondern 'Dial. Synt.' § 46, 2, 11. Mit τὸν zeigt Γ wohl nach einem Bild von Oichalia und Iole auf der Periakte. Er nimmt die Grenzstellung auf 20 ein (α. ο.).

II: πῶλον ἕξυγα λέκτρον. „Ungejochte Füllenstute“. Um auszudrücken, daß sie ungejocht ist, des Lagers unteilhaftig ist, geht der ganze Weg von E außerhalb des Raums vor der Stoichosreihe von κδ bis εβ. Entsprechend der metrischen Isolierung des λέκτρον vom Vorhergehenden in II und von dem übrigen Satzteil in III, IV, wendet sich E mit einem gebrochenen Schritt auf 20 κξ um und nähert sich dem Ort, wo sie früher in den λέκτρα war. Bei der konsonantischen Masse von κτρ, die von der Zunge schwer zu überwinden ist. (vgl. K. E. A. Schmidt 'Beiträge zur Geschichte der Grammatik des Griech. u. Lat.', 1859, S. 172), paßt es gerade gut zu dem Charakter dieser λέκτρα hier, daß der gebrochene Schritt bei κτρ stattfindet.

III: ἀνδρῶν τὸ πρῶν. Gegenüber macht auch A einen gebrochenen

Schritt sofort, auf 8 α , wobei dann gleich $\epsilon\delta\zeta$ etwas an $\pi\tau\epsilon$ anklingt, in dem zu $\lambda\epsilon\tau\epsilon\pi\omega\upsilon$ gehörigen Adjektiv $\lambda\epsilon\tau\epsilon\delta\epsilon\pi\omega\upsilon$. Mit $\pi\tau\epsilon$ tritt er neben B, den Gedanken des künftigen $\xi\epsilon\zeta\alpha\delta'$ auf dieser Reihe $\epsilon\beta$ schon andeutend, ohne länger zu verweilen. Dann schreitet er auf $\epsilon\gamma$, auf der andern Seite, von $\epsilon\beta$, wieder zurück, nachdem er innerhalb der $\alpha\upsilon\tau\epsilon\gamma\epsilon\omega\upsilon$ $\alpha\iota\chi\omega\iota$ *) gewesen. Indem $\delta\epsilon\omega\upsilon$ nach θ geschritten wird, wie gegenüber $\tau\epsilon\omega$ bis $\pi\zeta$ kam, erhält der Tanzraum in dieser Richtung eine Ausdehnung von θ bis $\pi\zeta$ = 19 Engen. Querüber hat er analog 20. 1. 20.

IV: $\kappa\alpha\iota$ $\alpha\upsilon\tau\epsilon\gamma\epsilon\omega\upsilon$ $\alpha\iota\chi\omega\iota$. Der Jonikus $\alpha\pi\omicron$ $\mu\epsilon\lambda\epsilon\tau\omicron\varsigma$ ist ungewöhnlich gebaut (vgl. G. Hermann 'El. doct. metr.', 1816, p. 119), in Responson mit $\omega\upsilon$ α $\kappa\upsilon\tau\epsilon\omega\varsigma$ $\epsilon\pi\alpha\iota\varsigma$ $\epsilon\epsilon$ $\epsilon\epsilon$ $\epsilon\epsilon$ $\epsilon\epsilon$. Iole ist widerspenstig gegen die Natur der Liebe. A kommt, nachdem er wieder mit B auf $\epsilon\beta$ zusammengelassen ist, zuletzt auf seine Reihe $\epsilon\beta$ und seinen Platz $\epsilon\beta$ 10 zurück, wohin nachher E herüberkommen soll.

V. VI: $\xi\epsilon\zeta\alpha\delta'$ $\alpha\pi\tau\epsilon\pi\omicron\lambda\alpha\upsilon$ $\delta\epsilon\sigma\mu\acute{\alpha}\delta'$ α — ν' $\alpha\iota\delta\alpha\upsilon$ $\delta\pi\omega\varsigma$ $\kappa\epsilon$ $\beta\acute{\alpha}\kappa\chi\alpha\upsilon$. Das Kolon V hat kein $\pi\tau\epsilon\omega\varsigma$, sondern steht mit VI in Synapheia. So folgen sich ununterbrochen 4 hemiolische $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$, denen ein Vorschritt vorausgeht, ein Nachschritt nachfolgt. Die vielen Seitenschritte entsprechen der höchsten Aufregung. Deshalb ist auch V nicht als jambisches Dimetron (Christ 'Metrik' 2, 1879, S. 105) zu nehmen; ebenso VI nicht als $\alpha\upsilon\tau\alpha\kappa\lambda\omicron\mu\epsilon\tau\omicron\varsigma$ (Susemihl, N. J. 107. Bd. S. 293), so daß etwa bei der ersten Hälfte von $\pi\omega\varsigma$ der Choreut gewaltsam den Leib zurückbeugte, um sich im Lauf zu hemmen, bei der zweiten betonten (— aus \cup) dann diese Hemmung wieder überwunden würde. Beide Wege zusammen bilden einen großen maßlosen Weg durch den Raum hin. Mit $\xi\epsilon\zeta\alpha\delta'$ tritt E jochend dicht Δ , umhüllt dann diesen, kehrt auf 8 vor ihm um, eilt mit $\mu\acute{\alpha}\delta'$ α unmittelbar an ihm auf der andern Seite vorbei. Dann übernimmt Δ , ohne Seitenschritt, weil in Synapheia, den Weg und eilt mit

*) Schon im 1. Stammen fanden sich $\alpha\iota\chi\omega\iota$, $\alpha\iota\chi\omega\iota\varsigma$, $\epsilon\upsilon\tau\epsilon\alpha\iota\chi\omega\iota$ so gebraucht, daß eine Anspielung auf technische Namen orchestischer Stellen und Stellungen zu geschehen schien; und soeben, in Antistrophe α' VI, deutete auch $\theta\alpha\iota\lambda\epsilon\mu\alpha\varsigma$ darauf, wozu nun hier in Strophe β' IV wieder $\alpha\iota\chi\omega\iota$ kommt. $\alpha\iota\chi\omega\iota$ hießen wohl die einem Choreuten in einem Tanze gehörigen Ausgangsplätze zusammen, etwa die einzelnen auch $\alpha\iota\chi\omega\iota$, und darunter der maßgebende mittelste jedes $\alpha\iota\chi\omega\iota$ etwa der $\theta\alpha\iota\lambda\epsilon\mu\alpha\varsigma$. Auch die Trieren liegen in $\nu\acute{\omicron}\delta\omicron\alpha\iota\chi\omega\iota$ und der unterste Schiffsraum in den Trieren hieß $\theta\alpha\iota\lambda\epsilon\mu\alpha\varsigma$. Bei jambischer Aufstellung des Stachos waren etwa 1, 4, 7, 10, 13 die $\theta\alpha\iota\lambda\epsilon\mu\alpha\iota$, und von den in den Zwischenräumen befindlichen je 2 Paltzen, $\gamma\acute{\alpha}\rho\alpha\iota$, nämlich 2 3, 5 6, 8 9, 11 12, gehörten der nächste 2 und 12 zu 1 und 13, die beiden umgebenden nächsten 3 und 5 zu 4, 6 und 8 zu 7, 9 und 11 zu 10. Bei den Byzantinern bezeichnet $\alpha\iota\chi\omega\iota$ in der Metrik eine größere Art von Hymnus, vgl. stanza. Ein kleinerer $\alpha\iota\chi\omega\iota$ aber hieß $\kappa\omicron\tau\alpha\chi\iota\omega\iota$ s. $\kappa\omicron\tau\delta\alpha\chi\iota\omega\iota$, sic dictus ab adi. $\kappa\omicron\tau\epsilon\delta\acute{\omicron}\varsigma$ = $\mu\epsilon\tau\epsilon\delta\acute{\omicron}\varsigma$, Steph. Par. v. $\alpha\iota\chi\omega\iota$ p. 1797, v. $\kappa\omicron\tau\alpha\chi\iota\omega\iota$ p. 1807. Bei $\alpha\iota\chi\omega\iota$ nun findet sich im Steph. Par. l. c. p. 1797 v. $\alpha\iota\chi\omega\iota$ das Bild $\alpha\gamma\gamma\epsilon\iota\omega\varsigma$ $\pi\epsilon\tau\epsilon\upsilon\sigma\tau\epsilon\tau\epsilon\varsigma$ = $\pi\epsilon\tau\epsilon\omega\varsigma$ $\alpha\iota\chi\omega\iota$ von einem größeren $\alpha\iota\chi\omega\iota$, einem der $\kappa\delta'$ nach der Zahl des Alphabets; und Sophocles 'A Glossary of later and Byzantine Greek' v. $\kappa\omicron\tau\delta\alpha\chi\iota\omega\iota$ zitiert Balsam ad Conell Laod. 15 $\tau\omicron\iota\varsigma$ $\gamma\omicron\gamma\omicron\sigma\tau\alpha\tau\alpha\varsigma$ $\tau\omega\varsigma$ $\kappa\omicron\tau\delta\alpha\chi\iota\omega\iota$. Vielleicht stehen diese Bezeichnungen noch in Beziehung zu einem älteren Zusammenhang von Metrik und Orchestik. Auch die metrischen termini $\gamma\acute{\alpha}\rho\alpha$ und $\alpha\epsilon\upsilon\delta\epsilon\tau\epsilon$ deuten noch auf räumlichen, orchestischen Zusammenhang.

lauter weiten Schritten durch den choreutenleeren Raum bis 16 $\epsilon\epsilon$. Das erste Satzglied des Akkusativs geht bis $\alpha\delta\alpha\upsilon$ und an die Grenze 8, und dann geht es in bakteantischen Schritten weit hindurch nach 16 $\epsilon\epsilon$. Es ist schon ein annäherndes $\epsilon\delta\sigma\theta\eta\gamma\alpha\iota$; während aber nachher E unmittelbar neben A kommt, kommt jetzt Δ erst auf die zweite Reihe neben B.

VII: $\sigma\upsilon\nu\ \alpha\lambda\mu\alpha\tau\iota$, $\sigma\upsilon\nu\ \kappa\alpha\tau\epsilon\upsilon\phi$. Dies respondiert ionisch mit $\nu\alpha\upsilon\pi\upsilon\sigma\alpha\upsilon\tau\iota$, wie in Alpha X $\epsilon\gamma\omega\varsigma\ \delta\ \delta\iota$ mit $\theta\upsilon\epsilon\tau\alpha\iota\varsigma\ \sigma\iota\tau\alpha\upsilon$, IV $\mu\acute{\iota}\ \mu\omicron\iota$ mit $\epsilon\gamma\omega\tau\alpha\ \delta\iota$, in Beta IV $\kappa\alpha\iota\ \alpha\nu\epsilon\mu\epsilon\gamma\omega\nu$ mit $\sigma\upsilon\ \alpha\ \kappa\acute{\omicron}\nu\eta\varsigma$. Mit $\alpha\lambda$ schreitet A wieder, wie in Alpha V auch auf $\epsilon\beta$ über B, auch auf 14 $\epsilon\beta$, weg und bis 8 und $\nu\alpha$ da zurück auch bis 10, auf welcher $\chi\omega\sigma\alpha$ er auch zu Anfang von der Betaströphe stand.

VIII: $\gamma\omicron\upsilon\iota\sigma\iota\varsigma\ \theta'\ \epsilon\upsilon\epsilon\tau\alpha\iota\sigma\iota\varsigma$. Die Darstellung des Mordens wird fortgesetzt. B schreitet dicht um A herum, über die $\chi\omega\sigma\alpha$, wohin E nun soll, γ 10, mit seinen $\epsilon\upsilon\epsilon\tau\alpha\iota\sigma\iota\varsigma$, und bildet mit Δ eine Pforte, durch die nun E hindurch soll.

IX: $\alpha\lambda\kappa\upsilon\iota\upsilon\tau\alpha\varsigma\ \tau\omicron\nu\omega\ \kappa\acute{\omicron}\nu\eta\varsigma\ \epsilon\lambda\delta\omega\mu\epsilon\nu$. Der Weg ist in 2 Teile geteilt, den Dochmius und das übrige; angedeutet durch einen kurzen Rückschritt nach der Seite bei $\kappa\acute{\omicron}\nu\eta\varsigma$ von 15 nach 14. Nur dieser Seitenschritt ist **eng** in dem Wege; er geschieht nach der Reihe, die durch A'B' Δ 'E' deutlich bezeichnet ist.

X: $\omega\ \kappa\lambda\acute{\omicron}\mu\omega\nu\ \epsilon\upsilon\epsilon\tau\alpha\iota\sigma\iota\varsigma$. Umgekehrt schreitet nun B zwischen E und Δ durch, nach 16 $\epsilon\gamma$. Es stehen die Hymenäensängerin und die Freundin des Bräutigams, Δ und B, neben einander hinter dem Bräutigam und der Braut, A und E.

Die gerade Reihe des strophischen Stoichos ist so durch eine große $\tau\alpha\pi\alpha\kappa\eta$ zerstört. Γ steht auf der Logeionseite allein, AEB Δ stehen auf der Theatersite zusammen.

Die Betaantistrophe. I: $\omega\ \theta\eta\beta\alpha\varsigma\ \acute{\alpha}\rho\omicron\nu$. Zuerst nimmt wieder Γ **analog** wie in der Betaströphe die feste Grenzstellung auf 20 $\omega\delta$ ein.

II: $\tau\acute{\alpha}\nu\theta\omicron\varsigma\ \omega\ \sigma\tau\acute{\alpha}\nu\alpha\ \delta\iota\kappa\tau\alpha\varsigma$. E stellt sich neben Γ , dichter, als in der Strophe der Fall war, mit ihm ein Paar bildend. Ein gebrochener Schritt findet nicht statt, da Dirke nicht in einem Widerstreben gebrochen werden soll, wie Iole, sondern nur Zeugin davon ist.

III, IV: $\sigma\upsilon\nu\epsilon\lambda\mu\alpha\tau'$ $\acute{\alpha}\nu\ \alpha\lambda$ — $\sigma\upsilon\nu\epsilon\lambda\mu\alpha\tau'$ $\acute{\alpha}\nu\ \alpha\ \kappa\acute{\omicron}\nu\eta\varsigma\ \epsilon\gamma\kappa\epsilon\iota$. Dem Hauptzeugenpaar, E Γ , zugewandt, schreitet A erst rückwärts, wendet sich mit der Gebärde auch an Δ und dann vorwärts an B — $\sigma\upsilon\nu\epsilon\lambda\mu\alpha\tau'$ heisst es zu E Γ zuerst —, bei ihm vorbei und wieder auf ihn zurück. Der Inhalt ist mehr das Bezeugte als das Zeugen, daher auf 20 und 8 gebrochene Schritte geschehen.

V: $\beta\omicron\upsilon\tau\iota\varsigma\ \gamma\alpha\rho\ \alpha\upsilon\tau\epsilon\pi\epsilon\upsilon\tau\omega\ \tau\omicron\kappa\alpha\delta\alpha$. Mit $\alpha\upsilon\tau\epsilon\pi\epsilon\upsilon\tau\omega$ umschreitet E, mit einem gebrochenen Schritt auf 8, Δ , der jetzt die $\tau\omicron\kappa\alpha\delta\alpha$ bedeutet, und stellt sich neben ihn.

VI: $\tau\acute{\alpha}\nu\ \delta\iota\omicron\gamma\omicron\gamma\omicron\sigma\iota\ \beta\acute{\alpha}\rho\chi\omega\nu$. Δ , die $\tau\omicron\kappa\alpha\delta\iota$, eilt nach der Gegend von A hinüber; dieser stellt Zeus vor, mit dessen Donner Kypris sie umflamnte und dem sie den Bakchos gebären soll.

VII: *νυμφεύσασθαι πάρος*. A, jetzt Semele agierend, schreitet nach ihrer Endeora 10 iß, wo sie sich vernünft.

VIII: *φονίῳ κατεύρασε*. B schreitet bei A dicht vorbei, ihn wie angreifend, und stellt sich zwischen A und Δ, um fast eine Reihe mit ihnen zu bilden.

IX: *δαινὰ γὰρ πάντα γ' ἐπιπνέ, μέλισσα*. Vgl. Wilamowitz 'Herakles' I S. 25 Anm. Nunmehr macht E den großen Weg ganz wie in der Strophe, und bei πάν die Verkürzung in Alpha IV bei "E ausgleichend. Überall, bei ΔBA, stürmt E heran. Bei ἐπιπνέ mag man sich daran erinnern, daß die Alten die Blitze für πνεύματα ansahen und daß so in diesem Wort ἐπιπνέ ein Nachklang von βροντῇ ἀμφιπνέω ist.

X: *δ' οἶα τις πεπότεται*. B fliegt um Δ herum und stellt sich ihm zur Seite auf εγ 16. Synapheia findet zwischen IX und X nicht statt. Man darf nicht μέλισσα' δ' in IX setzen; ein κῶλον, μέτρον braucht wieder mit einem Satz, noch mit einem präpositiven Wort anzufangen. Kypris verlangt nach dem Honig aus allen Blumen und Blüten, und führt auch den Stachel, wenn man sie stört (Wilamowitz: „sie führt der Biene gleich den Honig und den Stachel“).

Thema und Variation des Metrums. Die thematische Durchschnittszahl der χρόνοι ist 12, die der βάσεις δ' in jedem Kolon.

Über die 12 s. o. Die thematischen δ' kommen heraus, wenn man in Alpha V anapästisch und VIII als jambisch, in der παραλλαγή mit Anapäst in der zweiten Syzygie, faßt. Beide Male handelt es sich darum, Ἀρροδίας nicht $\cup \cup -$, sondern $\cup \cup \cup -$ aufzufassen; womit dann in V strophisch πεῖθος, in VIII antastrophisch διὰ respondiert. Dem ausdrückenden Gedanken des Gegensatzes entspricht es, daß in Alpha V Anapäste in Gegenbewegung steigend an die Stelle der bisherigen sinkenden Joniker in II, III, IV treten.

Alle Kola lassen sich durch παραλλαγαί auf je δ' zurückführen, mit Ausnahme des anapästischen Alpha V, welches, durch 2 Zeiten mehr auf 12 gebracht, anapästisch doch nur γ' haben kann. Diese γ' in diesem V sind also thematisch, schon eine παραλλαγή der Durchschnittszahl im Thema, eine erste, thematische παραλλαγή. Ihnen muß eine andere solche entsprechen, und diese Ausglei- chung giebt Alpha IV. Bilden wir aber dies aus 2 ionia archiogenia, so erhalten wir auch nur δ', $\cup \cup \cup -$ oder $\cup \cup \cup$;

wir müssen hier also noch etwas zusetzen, um noch 1 basis mehr zu erhalten. Das kann jedoch nur 1 Zeit sein; denn + 2 in IV würde 2 minus in V verlangen, so daß hier nur 10 blieben, die nicht 3 anapästische βάσεις tragen könnten. Somit kommen wir thematisch auf $\cup \cup \cup -$ und $\cup \cup \cup$, 13 und 11, ε' und γ'. Es entspricht dem inhaltlichen Gedanken der Arrhythmie in diesen Kolen und der Rück- auf E und A.

Die Art und die Gliederung der thematischen Metra und der mit ihnen vorgenommenen παραλλαγαί ergibt sich, nachdem man ihre Größe und Durchschnittszahl im allgemeinen gewonnen hat, teils aus dem μέτρον selbst,

das uns im Texte vorliegt, theils mit Zuhilfenahme der Rücksicht auf den auszudrückenden Gedanken. Daraus läßt sich folgendes Ergebnis gewinnen. *)

Thema.	Variation.	Strophe α (V. 525—534).
(I α, α α	a b, α, α α	Ἔρως Ἔρως, ὃς πατ' ὀμμάτων
(II α, α α α	α α, α α, b b	σταθείς πόθον, εἰσάγων γλυκύν
(III α, α α α	α α, α α, b b	ψυχῇ χάριν οὐς ἐπιστρατεύσῃ,
(IV α α, α α, α	α α, α α, b	μή μοι ποτε οὖν παυῶ φανείης
(V α α α α	α α α α	μηδ' ἄρρητος ἔλθοις.
(VI α α, α α	α α, α α α	οὐ τε γὰρ πυρὸς οὐ
(VII α α α α α	α α α α α α	εἴ' ἄστρων ὑπέρτερον βίλος,
(VIII α α α α α	α α α α α α α	οἶον τὸ τὰς Ἀρροδίτας
(IX α α α α α	α α α α α α α	ἦσαν ἐν χειρὶν
(X α α α α α	α α α α α α α	Ἔρως, ὃ δίδος παῖς.

I und II, III sind 1 ungleiches, 2 gleiche Kola.

III. IX und X sind 2 gleiche, 1 ungleiches Kolon.

Der Anfang von IV setzt im Thema mit „scharf von den Anfängen von II und III“ ab.

In der Variation trifft B in III mit $\epsilon\pi\epsilon$ auf A, A in V erwidert auf B mit ἀπορροιας.

Thema	Variation	Antistrophe α (V. 535—544)
I	bb, a, u, u, u	ἄλλως ἄλλως παρὰ τ' Ἀλκιῶ
II	u, u, u, bb	Φοῖβον τ' ἐπὶ Πυθίοις τιράμοις
III	u, u, u, bb	βοῦταν φόνον Ἑλλὰς αἰ' ἄξει·
IV	u, u, u, u, b	Ἔρωτα δι' τὸν τίραννον ἄνδρᾶν,
V	u, u, u, A	τὸν τὰς Ἀφροδίτας
VI	u, u, u, A	φιλεῖταιν θαλάμων
VII	u, u, u, u	κλυδοχόν, οὐ σείζομεν,
VIII	u, u, u, u, A	πέρθοντα καὶ διὰ πάσας
IX	u, u, u, u, A, A	τόντα συμφορὰς
X	u, u, u, u, A	θνατοῖς, ὅταν ἴδῃ.

* Das Thema wird von der Flöte, die Variation vom Gesang und Tanz dargestellt.

Ich bezeichne mich folgender Bezeichnungsart:

a und b = Plus (u.) des Gesangs und Tanzes, während die Flöte schweigt.

Λ „ $\Lambda = \text{Miner}(\cdot)$ „ „ „ „ „ „ „ „ „ spielt

im Gesang (und Tanz) gegenüber — und \vee der Flöte:

Zu Anfang eines ein- fachen Hols	bei	ⁿ	setzt der Gesang (und Tanz) um eine Kürze später	als die Flöte ein
	bei	"	" " " " " " " " " " früher	
Am Ende eines etw- fachen Hols	bei	ⁿ	" " " " " " " " " " früher	als die Flöte ab
	bei	"	" " " " " " " " " " später	

drücke ich zu Anfang durch ζ , am Ende durch $\omega \zeta$ als aufgelöst aus.

Der thematische Bau des Metrums ist in Alpha wie in Beta hemio-
bisch, dort in 2 Hälften, so daß das Ganze isisch ist, hier in dem Ganzen.

In Alpha sind die Hälften I—V und VI—X je in sich hemiologisch. Die zweite schließt mit Jon. a mai. und Päon in X und beginnt mit Päon und Jon. a min. in VI. Dazwischen in der Mitte der zweiten Hälfte schließen sich an X, vorher, 2 jambische Dimeter, IX. VIII, und an VI, nachher, 1 jambischer Dimeter, VII. Die erste Hälfte aber von Alpha hat in der Mitte 2 jonische Dimeter a mai., die sich an I, nachher, anschließen, und 1 jonischen (hyperkat.) Dimeter a mai., der sich an V, vorher, anschließt. I besteht aus Päon und jambischer Syzygie. So ist alles bisher in antithetischer Symmetrie geordnet, II. III und IV jonisch a mai. gegen VII und VIII. IX jambisch; X jonisch a mai. und päonisch gegen I päonisch und jambisch. Und so sollte man schließlich auch, wie in der zweiten Hälfte VI mit Päonisch und Jonisch a min. gegen X mit Jonisch a mai. und Päonisch antithetisch sich verhält, so gegen I mit Päonisch und Jambisch in V Jambisch und Päonisch erwarten. Allein hier ist, dem Sinn gemäß, arhythmisch ein anapästisches Kolon anstatt des aus Jambisch und Päonisch zusammensetzenden gebraucht. Daß I eine jambische *ἐντάση* um Thema hat, folgt aus weiterer Symmetrie mit Beta (s. u.).

In Beta ist das Ganze hemiolisch in die Hauptperioden I—IV und V—X gegliedert, welche sich in die 4 Unterperioden I, II, III, IV und V—VIII (V, VI und VII, VIII), IX, X zerlegen. Die 2 einzelnen Rhythmen von I sind in V, VI, die von II in VII, VIII verdoppelt, die von III, IV in IX, X wiederholt. Dies giebt das hemiolische Verhältnis 1. 1, 1. 1 und 1. 1, 1. 1 zu 2. 2, 2. 2 und 1. 1, 1. 1 d. i. 8 zu 8 + 4, 8. 12. I besteht aus 2 Päonen und V, VI aus 2 \times 2 Päonen zwischen Vor- und Nachschritt; II aus Joniker a mai. und Päon und VII aus 2 Jonikern a mai., VIII aus 2 Päonen mit Vorschritt. Die 3 Brischritte in V, VI und VIII sind lang und validieren, der in V und VIII als Verdoppelung der zum Kretikus in I und IV polyschematistisch hinzugekommenen Kürze, der in VI als Verdoppelung der in der *indifferens* am Schluss von I durch *longa pro brevi* zum 3. Päon hinzugekommenen Kürze. Dann besteht III und so IX aus Dochmius und hyperkatalektischem Jambus, IV. und so X aus Joniker a mai. und Päon. Die Verdoppelung des Kretikus und 3. Päons in I ist in V, VI durch Kretikus, 3. Päon; 3. Päon, Kretikus antithetisch geschehen. Bei der Wahl des schließenden Päons in VIII ist auf eine Anähnlichung an den in X Bedacht genommen.

Vergleiche ich die Pāone in den Anfangs- und Schlusskolen der beiden Hauptperioden von Beta I—IV und V—X und von Alpha I—V und VI—XI! Die letzte von Alpha und die erste von Beta haben in diesen Kolen je zwei Anapästische, jene in VI und X, diese in I und IV. Die letzte von Beta hat zwei Daktylen; so wäre letztes auch in der ersten von Alpha zu erwarten. Diese aber ist arrhythmisch, dem Inhalt gemäß. Sie hat in α I zwei Daktylen, und so wäre in α IV statt des Anapästischen zu denken, wenn der Gesamtchiasmus der 4 Hauptperioden in der Art der

Paone durchgeführt sein sollte. Dieser ist aber schon in der Stellung gebrochen, die dann α in I, β in IV sein müßte. So ist in IV nicht α , sondern β zu denken. Unregelmäßig ist ferner, daß in α I steht. Dem lasse ich β in IV als zu denkenden, beseitigten Paon entsprechen, so daß in IV wie in I die Responsion ungenau wäre, wenn in α IV, in α I beibehalten wäre.

Das η und α in Beta I $\mu\eta$, $\Theta\eta$ und X $\tau\acute{\alpha}$, $\acute{\alpha}$ ($\alpha\acute{\iota}\alpha$ τ') scheint absichtlich; ich denke mir beides in der Arsis höher als die vorübergehenden und folgenden Silben komponiert.

Diese im Metrum gegebene Ordnung ist durch Sinn und Satz chiasmisch durchwirkt, variiert.

In α und β schließt sich der Sinn an das Metrum genau an. In α sind 2 Sätze von je 5 Kolen. Die 1. U.-P. ist Anrede des Eros, die 2. U.-P. Bitte an ihn, nicht mit Unheil zu kommen. Die 3. U.-P. nennt 2 Geschosse, von denen jedes kein $\epsilon\pi\iota\tau\epsilon\tau\epsilon\sigma\upsilon\upsilon$ ist, die 4. U.-P. das $\epsilon\pi\iota\tau\epsilon\tau\epsilon\sigma\upsilon$, das Eros entsendet. (Diese Kraft seines Geschosses ist orchestisch im Gegensatz zu jenen beiden dadurch ausgedrückt, daß der Choreut am Ende von VIII von der Grenze noch zurückkehrt, sein Weg länger als bis zur Grenze ist, während der von VII sich in ihr hält; $\alpha\iota\omega$, wie es das der Aphrodita ist, ein $\epsilon\pi\iota\tau\epsilon\tau\epsilon\sigma\upsilon$. S. u.) So ist dabei die antithetische Analogie der beiden Hälften festgehalten, daß die 1. und 4. U.-P. von Eros mit Namensnennung handeln, die 2. und 3. mit $\mu\eta$ und $\alpha\upsilon$ korrespondieren. In β enthält die 1. U.-P. die namentlichen Anreden, 2. analog dem doppelten $\epsilon\pi\alpha\sigma$ in der 1. U.-P. von α , welche 2 eigentlich auch eine Einheit bezeichnen; die 2. U.-P. so dann enthält, wie die 2. in α , das, was der Chor zu den Angeredeten sagt (dem $\sigma\upsilon$ in $\sigma\upsilon\upsilon\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\alpha\iota$ entspricht die Synapheia von III. IV). Die 3. und 4. U.-P. endlich enthalten jene das ausgeführte Beispiel, diese die allgemeine Sentenz.

In α und β dagegen schließt sich der Sinn nicht genau an das thematische Metrum an. In α sind in der 1. U.-P. die Götterverehrungen beim Alpheos und bei Pytho angegeben, dagegen ist in der 2. und 3. in einem sie zusammennehmenden Satze gesagt, daß wir den Eros nicht verehren, und diesem Satze schließt sich die 4. U.-P. mit einer appositionellen Ausführung des Objekts in jenen beiden, $\epsilon\pi\omega\tau\alpha$, an. So bildet dieser Satz von 7 Kolen ein epitritisches Ganzes von 4 und 3 Kolen. Ihm steht die 1. U.-P. mit 3 davon gesonderten Kolen gegenüber, so daß wir für α als Ganzes die Sinngliederung von 3 zu 7 (4. 3) Kolen erhalten. Ich will auch diese Gliederung kurz eine epitritische nennen. In β sind die beiden Hauptperioden überdies scharf getrennt geblieben und ist die hemiolische Ordnung des Ganzen, der Strophe, durch den Sinn nicht verändert. In ihnen aber sind die Grenzen der Unterperioden nicht scharf innegehalten. Der Genitiv von der 2. U.-P. wird schon in der 1. mit $\lambda\epsilon\iota\tau\epsilon\sigma\upsilon$ begonnen. Die 3. U.-P. andererseits greift in die 4. mit dem Kolen IX über das $\pi\epsilon\iota\sigma$ hinein.

Bezeichne ich nun die Systeme, worin sich der Sinn dem Metrum genau anschließt, mit α , diejenigen aber, worin er die Gliederung desselben nicht

innehlt, mit b, so bilden die Systeme $\alpha a \beta b$ den Chiasmus $a b b a$ durch den Sinn.

Die Lebhaftigkeit der Rhythmen ist in βb gegen αa gesteigert, indem in αa kein Dochmius vorkommt, wogegen in βb je 2 sich finden, und in αa das Thema je 3, in βb das Thema je 11, die Variation je 12 Päone enthält.

Die *παράλληλοι* der *βίσις* sind diese. In Alpha haben I. II. III je $+ a'$, VIII. IX. X je $- a'$. VI. VII sind *ἀπαράλλακτα*. IV. V haben schon thematisch $+ a'$ und $- a'$, zu welchem $- a'$ des Themas von V noch $- a'$ in der Variation von V hinzukommt. Das Kolon V dient so zur Verbindung von Alpha und Beta, indem, wie angegeben, ein ferneres $- a'$ in Alpha V in der Variation durch ein $+ a'$ der Variation von V in Beta seine Ausgleichung erhält. Innerhalb Beta zählt daher V als ein *ἀπαράλλακτον*. So sind denn in Beta die 1 und 3. U.-P., I. II und V. VI, VII. VIII *ἀπαράλλακτα* mit δ' . δ' und δ' ($\epsilon' - \alpha'$) δ' . δ' . δ' . Dagegen haben III. IV und IX. X, die 2. und 4. U.-P., γ' . γ' und ϵ' . δ' , d. i. $- a'$, $- a'$ und $+ \beta' = + 0 = - \beta' + \beta'$.

Die Verteilung der Kola an die Choreuten (s. o.) geschah etwa in folgender Art. Nachdem A das 1. Stasimon begonnen hatte, erhielt nun B Alpha I. Ihm ward Γ in II zur Seite gestellt, damit dieses Paar dem A angreifend entgegentrete; und dann ward III wieder an B gegeben, damit er A angriffe. B erhielt analog am Schluss seiner Wege die letzte und drittletzte Stelle, βX und VIII. Diese 4 Kola maßen 14, 16, 10, 12, zusammen die für B erforderte Zahl $52 = 48 + 4$ und ϵ' , ϵ' , δ' , δ' , zusammen $\epsilon\eta' = \epsilon\zeta' + \beta'$ in der Variation. Im Hinblick darauf, daß Herakles und Iole durch E und A, die am weitesten von einander entfernten Choreuten, darzustellen seien, wurden nun αIV und V an diese gegeben, indem in diesen beiden Kolen der Wunsch ausgedrückt ist, daß jener, der von Eros Gestachelte, nicht zu dieser komme. Daß er aber dennoch sich mit ihr verbindet, indem sie ihm zustürzt, sagt βV . Wenn nun αV , das abwehrende Kolon, von A getanzt ward, so ward die *τρυφή* dadurch ausgedrückt, daß βV an E fiel. Im allgemeinen sollte im 3. Stasimon *ταραχή* ausgedrückt werden, Zerstörung der ruhigen Ordnung, Abweichung von ihr. Es galt daher zunächst diese regelmäßige Ordnung bestimmt anzudeuten, damit die Abweichung als solche verständlich würde. Erreicht werden sollte die Aufstellung in regelmäßiger Ordnung am Ende von β , indem dann jeder der 5 Choreuten an seinem Ziele angelangt sein sollte. Fielen nun thematisch jedem Choreuten 4×12 Eugen und δ' Basis zu, so war die Reihe 20 dies zu erreichende Endziel, indem bei Innehaltung der Regel der Raum zwischen den Reihen 20 und 8 von jedem 2 mal hin und her zu durchmessen war. Diese Reihe zu bezeichnen, wurde dem Hegemon Γ zuerteilt; und zwar wurde ihm sogleich I in β als sein letzter Weg gegeben, damit alles dann sofort klar würde. In α aber mußte er dann seine übrigen 3 Wege schon vorher gemacht haben. Der erste von diesen war (s. o.) αII . Dieser war der erste von der Gruppe $\alpha II. III$, wie Γ in β der erste der 1. U.-P., I. II, war. Analog wurde in α das je erste Kolon der 3. und

4. C-P. in der 2 Hauptperiode, zwischen α II und β I, an Γ gegeben, das Kolon VI und das Kolon VIII. Diese 4 Wege erhielten 16, 9, 13, 10 = 48 und ϵ' , δ' , γ' , $\delta' = 15'$. Ganz ohne Ausdruck blieb aber die *rapaxí*, auch bei Γ nicht, indem nämlich so von seinen 4 Wegen 3 in α fielen, 1 in β fiel. Diejenige Regelmäßigkeit aber, welche in der Verteilung von 2 und 2 Wegen an jeden Choreuten in α und in β gelegen hätte, war zur Bezeichnung schon an B gegeben, der I. III in α , X. VIII in β erhalten hatte. Eine *rapaxí* liegt aber auch gerade in diesem Umstande, daß nicht Γ , der in der Mitte befindliche *ἡγούμενος*, diese Verteilung von 2 und 2 bekam, sondern B, ein Seitenchoreut neben ihm im *στροφος*. Derjenige Choreut aber, dem ein charakteristisches Übergewicht von 3 Wegen in β gegen 1 Weg in α vor allen andern zufiel, war E, nämlich derjenige, der die *ἀντιπάλαιον δραμάδα* agierte. Zunächst erhielt er außer β V (s. o.) das längste aller Kola, β IX, endlich wurde ihm als drittes in β das Kolon gegeben, worin noch ebenfalls die *πῶλος* geschildert war, das Kolon β II. Die Zeiten, die E bekam, waren 16, 11, 14, 17 = 58 = 48 + 10; die Baseis aber ϵ' , δ' , ϵ' , $\epsilon' = \kappa' = 15' + \delta'$. Wie nun aber bei α IV. V eine Verknüpfung von E mit A durch ϵ' und $\gamma' = \delta' + \alpha'$ und $\delta' \div \alpha'$ geschah, und wie ebenfalls α V und β V mit ferneren $\div \alpha'$ in α V (s. o.) und $+ \alpha'$ in β V (s. o.) so verknüpft wurden, daß A die Minus, E die Plus erhielt, so wurde auch bei den Baseis von E in β eine Verknüpfung durch sich ausgleichende *παρὰλλαιαί* dadurch erzielt, daß den $\epsilon' = \delta' + \beta'$, die E in β IX erhielt, in β III. IV γ' und γ' mit je $\div \alpha' = \div \beta'$ entsprachen und diese an A gegeben wurden. So hatte dann A bis dahin 10, 8, 10 = 28 und β' , γ' , $\gamma' = \eta'$. Dem Plus 10 und δ' von E gegenüber, 58 = 48 + 10, ward nun das entsprechende Minus, 38 = 48 - 10 und δ' gegeben. Zu der obigen 28 und η' kamen noch 10 und δ' hinzu, in β VII. So hatten nun Γ in α , E und A in β je 3, umgekehrt Γ in α 1, E und A in β je 1 Kolon. Zur vollen Symmetrie mußte noch 1 Choreut 3 in α , 1 in β haben. Dieser war der einzige noch übrige, Δ , der zur Ausgleichung mit B im ganzen 44 und δ' haben mußte, indem B 52 und $1\eta'$ hatte. Er erhielt VII und IX. X in α und in β das letzte, noch übrige, VI mit 12, 11, 9, 12 = 44 und δ' , γ' , γ' , $\delta' = 1\delta'$.

Diese ganze Verteilung ist nicht als eine anzusehen, die mit fertig gegebenen Kolen, wie sie uns vorliegen, vorgenommen wurde, sondern sie geschah mit unbestimmten, d. h. noch zu variierenden Kolen, die, thematisch bestimmt, je 12 und δ' maßen, bei der Verteilung aber erst bestimmt und sinngemäß variiert wurden, mit Rücksicht auf diese Variierung und den zu formenden Tanz, wie dieser im Obigen entwickelt worden ist.

In der ganzen *rapaxí* der Aufstellung aber, die das Endziel des Tanzes, im 2. Stasimon ist, ist eine bestimmte Regel erkennbar, wonach sie geschieht. E und B gehen ebenso weit über 48 hinaus, wie A und Δ dahinter zurückbleiben. So kommt je 1 Paar, EA und Δ B, je auf eine und dieselbe Reihe. E und A, die Vermählten, treten dabei unmittelbar, Δ und B, durch 1 Reihe getrennt, zusammen.

Die Wahl der Reihen für dieses Zusammentreten ist mit Rücksicht auf den folgenden mittleren Teil des 1. Kommos geschehen, dessen Gliederung sich deutlich darauf bezieht (s. o.). Es sind die Reihen 13 und 16.

Die ganze Aufstellung der Seitenstoichen giebt schließlich eine hübsche, symmetrische Einfassung für die Aufstellung des Koryphäus und der Mit-choreuten seines Stoichos im mittleren Raum.

Die Orchestis ist lebhafter als im 1. Stasimon. Daktylen fehlen, Anapäste und wenige vorhanden, Joniker in etwas größerer Zahl, statt der Epitriten finden sich ein paar Dochmien, die im 1. Stasimon fehlten, Pöone sind zahlreich in Beta.

Phädra bewegt sich während der letzten Worte des 2. Stasimons wieder auf dem Logeion. Sie stand während des ganzen Chortanzes auf 15 8 und lauschte angstvoll, das Gesicht von hinten im Halbprofil zeigend, nach Worten und Lauten von drinnen. Diese ertönten zuletzt vernehmlicher heraus, und bei *μήλωα* fängt sie an nach der Thür zu schreiten, um Deutlicheres zu hören. Indem sie dieselben Seitenschritte wie E³ und B³ macht, kommt sie mit . . . von 15 8 nach α 1 bei den Worten *μήλωα δ' οἷά τις πέποισται*, die 15 betragen (Siehe Phädras Tanz im mittleren Stasimon.)

Um nach der von Γ bezeichneten Reihe 20 und in eine gerade Aufstellung dort zu gelangen, brauchen nun A noch 10 (zu 38) und Δ 4 (zu 44) auf dem Rückwege und E noch 14 (zu 58, nämlich 2 nach der Reihe 8 vorwärts und 12 wieder von da zurück nach der Reihe 20) und B noch 20 (zu 52, nämlich 8 nach der Reihe 8 vorwärts und 12 wieder von da zurück nach der Reihe 20). Also 10, 4, 14, 20, zusammen 48.

Im folgenden, dem 3., Stasimon werden wir diese Ausgleichungen mit + 10, 4, 14, 20 auf die Weise zu erwarten haben, daß dort A, Δ, E, B bzw. 10, 4, 14, 20 über die Durchschnittszahl von Zeiten, Engen erhalten, die dann je 1 Choreut überhaupt thematisch erhalten wird.

7. Der erste Kommos.

Der mittlere Teil V 585—600

I	Σιγήσατ', ὦ γυναῖκας· ἐξεργάσμεθα. (565)	19	Φ
II	τί δ' ἴσται, Φαίδρα, δεινὸν ἐν δόμοισι σοῖς;	19	A ³ B ³ Γ ³ Δ ³ Ε ³ , Ε ¹ Δ ¹ Γ ¹
III	ἐτίσχειτ' αὐθὴν τὴν ἰσώθειν ἐκμαῖω.	19	Φ
IV	σιγῶ· τὸ μῖνται φροῖμιον κακὸν τόδε.	19	Γ ¹
V	ἰὼ μοι, αἰαὶ αἰαὶ· **	12	Φ
VI	ὦ δυστάλιννα τῶν ἁμῶν παθημάτων. (579)	19	Φ
VII	τίνα θροεῖς αὐδάν; τίνα βοᾷς λόγον; *	16	A ¹ B ¹
VIII	ἔννεπε τίς φοβεῖ σε φίμα, γύναι, *	17	A ¹ B ¹
IX	φρίνας ἐπίσυστος. *	7	A ¹ B ¹
X	ἠπαλόμεσθα ταῖς δ' ἐπιστάσαι πύλαις (575)	19	Φ
XI	ἀκούσαθ' οἷος κίλαδος ἐν δόμοις πίττει.	19	Φ
XII	σὺ παρὰ κλῆθρα· σοὶ μέλει πομπίμα *	16	Δ ¹ Ε ¹
XIII	φάτις δαυμάτων. *	8	Δ ¹ Ε ¹
XIV	ἔννεπε δ' ἔννεπέ μοι, * (580)	8	Δ ¹ Ε ¹
XV	τί ποτ' ἔβα κακόν; *	7	Δ ¹ Ε ¹
XVI	ὁ τῆς φιλέππου παῖς Ἀμαζόνος βοᾷ	19	Φ
XVII	Ἰππόλυτος, αὐλῶν δεινὰ πρόσπολον κακὰ	19	Φ
XVIII	γαγᾶν μὲν κλύω, * (585)	8	A ¹ B ¹
XIX	σαφές δ' οὐκ ἔχω γιγνώειν ὅπα *	16	A ¹ B ¹
XX	διὰ πύλας ἔμολεν ἔμολε σοὶ βοά. *	16	A ¹ B ¹
XXI	καὶ μὴν σαφῶς γε τὴν κακῶν προμνήστειαν,	20	Φ
XXII	τὴν διαπτότου προδοῦσαν ἐξαυδᾷ λήχος. (580)	19	Φ
XXIII	ᾧμοι ἔγωγ κακῶν *	9	Δ ¹ Ε ¹
XXIV	προδέδουσαι, φίλα. *	8	Δ ¹ Ε ¹
XXV	τί σοὶ μήσομαι; *	8	Δ ¹ Ε ¹
XXVI	τὰ κρυπτά γάρ ἔφητε, διὰ δ' ὄλλουσαι. *	16	Δ ¹ Ε ¹
XXVII	αἰαί, ῥέ ῥέ **	7	Φ
XXVIII	πρόδοτος ἐκ φίλων. * (585)	8	A ¹ B ¹ Γ ¹ Δ ¹ Ε ¹
XXIX	ἐπώλεισεν μ' εἰποῦσα συμφορὰς ἑμέας,	19	Φ
XXX	φίλως, καλῶς δ' οὐ τήϊδ' ἰωμένη νόσον.	19	Φ
XXXI	πῶς οἶν; τί δράσεις; ὦ παθοῦς ἀμήχανα;	19	A ² B ² Γ ² Δ ² Ε ² , A ¹ B ¹
XXXII	οὐκ οἶδα πλὴν ἐν' καταναεῖν ὅσον τάχος	20	Φ
XXXIII	τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἄκος μόνον. (600)	19	Φ

Anmerkung Die mit * bezeichneten Verse sind dochmische Dimeter und Monometer; V ist Bakchius und 1 Epitrit, und XXVII 1. Epitrit, die übrigen sind iambische Trimeter

G. Hermann sagt 'Elem. doct. metr.', 1816, p. 741: *in qua re observandum est, syllabas finales versuum et strophicorum et anapaesticorum non ut syllabis, quae in quoque genere succedere debeant, sed ut, quae verba statim sequuntur, ab altero pronunciatae, accommodatas esse.* So ist in den dort p. 742 angeführten Beispielen Ion 229. 230 $\chi\omicron\nu$ vor ϵ kurz, während es vor $\nu\alpha\nu$ 233 hätte lang sein müssen. So ist in unserem Kommos hier 597. 598 $\sigma\omicron\nu$ vor $\pi\acute{o}\varsigma$ lang, während es vor $\omicron\upsilon\chi$ 599 kurz sein würde. Analog verhält es sich hier überall mit der Position am Ende der Kola; wofür auch die eben dadurch hier, und so in allen Chorika Hippolytis, entstehende Symmetrie zeugt.

Phädra hat 13 Trimeter. Davon haben 11 je 19 Zeiten, Trimeter XXXII aber 20, und XXI bei regelmäßiger Positionswirkung von $\mu\nu$ in $\pi\rho\omicron\mu\nu\iota\sigma\iota\sigma\tau\alpha\nu$ auch 20 (Westphal 'Allg. Theor. d. griech. Metr.'³, 1887, S. 107. 108). Außerdem trägt Phädra noch 2 aus Interjektionen bestehende Kola vor, V und XXVII.

Der Chor hat 3 Trimeter, II, IV und XXXI. Der auf II ($\tau\acute{\epsilon}$ δ' $\xi\alpha\tau\iota$) folgende Trimeter Phädras, III ($\epsilon\pi\acute{\iota}\sigma\tau\epsilon\lambda'$), zeigt, daß II von mehreren Personen vorgetragen ward. Jede von diesen könnte nun das folgende $\sigma\tau\acute{\iota}\omega$ in IV antworten; denn der Singular entscheidet nicht dagegen, vgl. 713 $\omicron\pi\rho\epsilon\tau\iota$ und 715 $\epsilon\lambda\acute{\iota}\xi\alpha\theta'$. Das unmittelbar angeschlossene $\tau\acute{o}$ $\mu\acute{\iota}\nu\tau\omicron\iota$ $\epsilon\pi\epsilon\sigma\iota\sigma\tau\omicron\nu$ $\kappa\alpha\tau\omicron\nu$ $\tau\acute{o}\delta\epsilon$ müßte dann aber doch auch von jeder vorgetragen werden; denn es fällt derselben Person zu, die $\sigma\tau\acute{\iota}\omega$ sagt. Es deutet aber auf eine nicht ganz gewöhnliche Person, wie es jede vom Chor ist, sondern auf eine etwas bedeutendere, welche sich erlauben darf, so etwas zur Königin zu sagen. So gebe ich denn das $\sigma\tau\acute{\iota}\omega$ und das übrige dieses Trimeters dem Koryphäus. Wer aber erhält XXXI? Dies ist im Zusammenhang der $\omicron\pi\rho\epsilon\tau\iota\varsigma$ zu erörtern, worüber nachher.

Die Dochmien des Chors bilden 2 Paare sich ausgleichender Systeme von je 5 Dochmien, die 40. 39. 40. 41 Zeiten, Engen zählen, wozu dann noch ein Einzeldochmius von 8 in XXVIII tritt.

Ich gebe, um dies der Anschaulichkeit wegen voraus zu nehmen, II an den antistrophischen, XXXI an den strophischen Halbchor, IV an den Koryphäus; die Systeme an den Stoichos des Koryphäus, und zwar die von 40. 40 an den strophischen, die von 39. 41 an den antistrophischen, d. h. auf der strophischen, antistrophischen Seite befindlichen Teil desselben; und endlich XXVIII an den ganzen Mittelstoichos.

Insofern Γ^1 in der Mitte steht, gehört er sowohl zu den beiden Seiten des Mittelstoichos als zu den beiden Seitenstoichen.

Γ^1 spricht $\sigma\tau\acute{\iota}\omega$. Das thut er nur dann passend, wenn er von Phädra bei $\omicron\pi\rho\epsilon\tau\iota$ mit gemeint war. Dies $\omicron\pi\rho\epsilon\tau\iota$ geht auf das vorherige Singen im 2. Stasimon. Kombinieren wir dies mit der Orechesis im Stasimon, so enthält es eine Andeutung darüber, wer in dem Stasimon sang. Phädra schreitet den Trimeter I nach der antistrophischen Seite zu (s. u.). Diese Seite also ist mit der Aufforderung gemeint; und zu dieser Seite gehört der Koryphäus mit, da er $\sigma\tau\acute{\iota}\omega$ ruft. Die andern Mitangeredeten rufen es

- I *ὀρχήσας*
- II *ἢ δ' ἴσ*
- III *ἔλθοι*
- IV *ὀρχή*
- V ?
- VI
- VII
- V

eben und lassen sich
 kann nun aber doch
 und nicht auch mit
 war, zusammen sang. End-
 auf die antistrophische Seite
 so alle Choreuten damit meinte.
 antistrophische Seite abwechselnd im
 diejenige Seite, welche tanzte. Denn
 ihr *ὀρχήσας* richtet, tanzte eben vor-
 mit beiden mit. Wenn also die beiden
 des Stasimons repräsentierten, so repräsen-
 tierten das Ganze; nicht als Solist, sondern als
 Chor.
 aber im Stasimon nicht mit. Er dirigierte es
 und mußte daher stehen. Überhaupt tanzte der
 Stasimon nicht mit, sondern es fand ein Contretanz
 statt. Vgl. die auf die Zahlenverhältnisse ge-
 beim 1. Stasimon. Was that denn der Mittelstochos,
 ganz unthätig gedacht werden soll, beim Stehlied, dem *στάσιον*
 wie der Koryphäus. Und da uns das *ὀρχήσας* auf eine
 strophische und eine antistrophische Seite führte, so ist an-
 zu nehmen, daß eben diese Teilung den Mittelstochos betraf. Doch allein ihn?
 der Koryphäus also sang alles; A¹B¹ den strophischen, Δ¹E¹ den
 antistrophischen Part. Das waren je 3 Sänger. Und die Seitenstochos?
 Auf den antistrophischen Stochos hin richtet sich Phädras Schreien
 bei dem Klon I. Diesen also kann man bei *ὀρχήσας* nicht ausschließen.
 von jedesmaligen Tänzer eines Kolons mitsingen zu lassen, hat in der
 Sache keine Schwierigkeit. Das Natürliche ist ja, daß der Singende auch
 überhaupt agiert, was er singt, und so machen es ja auch unsere Opern-
 sänger, die eben keineswegs regungslos sind und still stehen. Zu groß
 war der Part eines solchen Einzelsängers im Stasimon aber nicht; im
 1. Stasimon z. B. betrug er nur je fünf Kola für den Tanz. Kamen dazu
 noch die übrigen je 20 strophischen oder antistrophischen, so machte das
 25 für jeden aus. Der Koryphäus freilich erhielt das Doppelte, alles; das
 sind 50 Kola. Dafür war er aber auch der Koryphäus. In der Strophe
 des 1. Kommos sang und tanzte er sogar alles, 13 Kola. Hierzu kommen
 dann allerdings noch die übrigen Stasima, und was er in den Kommen
 sonst noch sang. Ist das jedoch mehr, als was ein Hauptsolist bei uns in
 einer großen Oper singt? Alles, was auf der Bühne gesungen und getanzt
 wurde, sang und tanzte er doch nicht mit. Aber auch alles das mußte er
 dirigieren, mußte dazu Text, Melodie, Tanz auswendig wissen; das steht
 doch fest. Und unsere Dirigenten leisten das auch, dirigieren Opern und
 Symphonien von der größten Polyphonie aus dem Kopf, wenn sie auch mit
 Text und Tanz wenig zu thun haben

Der jedesmalige Tänzer also sang mit im Stehlied. Allein wie konnte

kann ein Stehlied heißen? Er muß offenbar beim Singen Nebenpersonen sein. Teils was die Güte des Singens betrifft; denn wenn ihn auch eine Aktion durch Gemütsbewegung im Ausdruck dabei förderte, so sie ihn doch auch durch Teilung der Kräfte des Geistes und Leibes; namentlich bei ernsteren, erhabeneren Gesängen, wie sie in älterer Zeit der Tragödie mehr vorkamen, kam es auf die Aktion, das Schreiten beim Gebärdenspiel zur Erregung des Gemüts weniger an. Teils was die Menge des Tons betrifft; denn der einzelne Seitenchoreut war kein virtuoser Solist, der alles übertönte — das fiel dem Koryphäus zu —, und in der Menge der Sänger ward er nicht besonders herausgehört. Die andern 4 aber vom Seitenstoichos des jedesmaligen Tänzers, denke ich, sangen mit. Der Tänzer vertrat den ganzen Stoichos, ja, wie dieser, den ganzen Chor (z. B. V. 165 u. s. w. *δὲ μὲν ἦν ποτὶ*, wo die einzelne Trözenierin doch nicht bloß sich meint), wie der Koryphäus sich, einen Teil, das Ganze. Wenn Phädra *συνάσαι* rief und nach dem antistrophischen Stoichos hinschritt, so meinte sie auch diesen ganzen Stoichos.

Die stehenden Sänger gestikulierten aber auch. Von ihnen galt in den guten Zeiten nicht das [im Citat bei] Athen XIV 25 Gesagte: *τὸν δὲ δρῶσαν οὐδὲν, ἀλλ' ὥσπερ ἀπόληται σιάδην ἐστῶτες ἀρῶνται* [Ddf. III 1397], wo vorher von der *σχηματοποιία* die Rede ist, und wie man *ταῖς ᾠδαῖς ἐπιτεγγάνων* dann nicht *ἀμέτρως*, sondern *κατὰ τὴν ὀρχήσιν μέτριον* soll.

War nun aber in diesem 2. Stasimon die ganze Darstellung so, wie auseinandergesetzt ist, so war sie auch in jedem andern Stasimon, das strophisch und antistrophisch war, von derselben Art.

Ein strophisch-antistrophisches (tragisches) Stasimon, Stehlied, ward somit abwechselnd von der strophischen und antistrophischen Hälfte, zu deren jeder der Koryphäus hinzukam, also von 8 Personen vorgetragen, indem jede Hälfte das Ganze repräsentierte und aus dem jedesmaligen Seitenstoichos und den 2 zu ihm gehörigen, d. i. auf seiner Seite stehenden, Choreuten des Mittelstoichos bestand. Der Mittelstoichos tanzte überhaupt nicht dabei, von Gestikulation abgesehen. Von dem jedesmaligen Seitenstoichos tanzte und sang einer, der darin das Ganze repräsentierte. Da er aber nur einer war, so war der Charakter des Ganzen doch der eines Stehliedes, welches durch gleichzeitigen teilweisen Tanz auch dem Auge verdeutlicht wurde. Alle, auch die 7 jedesmal nicht Singenden, gestikulierten; der Koryphäus nur so weit, als es mit dem Dirigieren sich verbinden, durchs Dirigieren selbst bewirken ließ. Indem nun, denke ich, das Paar vom Mittelstoichos sich seinem Seitenstoichos zuwandte und die Choreuten von diesem auch ihre Richtung hin und her hatten, immer aber der Koryphäus sang, kamen die Kola immer dem ganzen Publikum mehr oder weniger zu Gehör. In einer Epode sangen die tanzenden Choreuten, *constantes*, zu den Schlusssreihen des Stasimons beiderseits sich zusammenstellend.

Bei den Schlußworten des 2. Stasimons *μήλοα* | *δ' οὐαί τις πενέταται* schritt Phädra von 15 8 nach 1 α (s. o). Von 1 α aus schreitet Phädra.

I: σιγήσαι, ὦ γυναῖκα· ξεῖργάσμεθα. Sie schrickt auf, flüchtet vor Hippolyt fort, dessen Schelten von der Fremdenseite im Innern herkommt. Mit σαι' gelangt sie nach 6, aus dem Bereich der Thüröffnung heraus. Sie kommt bis auf 20 π, gegenüber Γ der Antistrophe, der auf πδ 20 steht.

II: τί δ' ἔστι, Φαῖδρα, θυνόν ἐν δόμοισι σοῖς; Dies rufen die 7 antistrophischen Sänger und der Koryphäus, der sich nach dem Stasimon dem Logeion zugewendet hat.

III: ἐπίσχετ' ἀνδρὶ τῶν ἔσθθεν ἐπαῖθω. Nicht bloß Hippolyt lärmt drinnen, es heisst τῶν ἔσθθεν. Bei ἐπίσχετ' schreitet Phädra passend so, daß diese Worte nicht bloß an den antistrophischen Stoichos, sondern auch an die 3 Sänger vom Mittelstoichos, besonders an den Koryphäus sich richten, der am lautesten singt. Sie schreitet auf π entlang auf ihn zu, indem sie im Fortschreiten vom antistrophischen Stoichos mit der Linken rückwärts eine abhaltende Bewegung nach ihm zu macht. Es erhebt sich plötzlich ein stärkeres Lärmen drinnen, was eine plötzliche Wendung in der Richtung des Trimeters nach ἐπίσχετ' bewirkt; auf 16, worauf in der Thymele Β³ Δ³ stehen. Phädra gelangt nach 1 δ. — Alle Choreuten haben sich jetzt dem Logeion und dem Palaste zugewandt.

IV: σιγῶ· τὸ μέντοι φοβούμενον κακὸν τόδε. Dies ruft Γ' auf πξ 1 der Phädra zu, stehend wie sie. Sie schaut nach der Thür.

V: ἴω μοι, αἰαὶ αἰαὶ. Phädra wendet sich vom Palaste ab dem Chor zu. Das Nähere bestimmt sich aus der Rücksicht auf die späteren Wege Phädras. XI ἀκούσασθ' ὁλος κλέδος ἐν δόμοις πίνει weist in Gehalt und Versbau auf III ἐπίσχετ' ἀνδρὶ τῶν ἔσθθεν ἐπαῖθω zurück. Passend wird es analog von 20 π auf der strophischen Seite aus getanzt. Nach 20 π also muß Phädra mit V. VI. X vorher gelangt sein. Dies kann in folgender Weise geschehen. V ist $\cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup \quad \cup$ als Bacheius und erster Epitrit zu fassen. Über αἰαὶ αἰαὶ vgl. Steph. Par. p. 882, $\cup \quad \cup \quad \cup$ Aesch. Pers. 970 (Volum. VIII, Catalog. p. IX, nach H. Stephanus' Ausgabe), Ficus; Pers. 928 (Poet. Scen. Ed. V Guil. Dindorf.). Auch $\cup \quad \cup \quad \cup$ findet sich Eurip. Hippol. 830 nach Seidler 'De vers. dochm.' p. 72. Ich fasse es also hier in V als $\cup \quad \cup \quad \cup$. Phädra flieht jammernd von der Thür fort auf den Chor zu, dem sie ihr Unglück klagt; sie wechselt, wie überhaupt in ihrer Aufregung fortwährend, links rechts links rechts.

VI: ὦ δυστάλαινα τῶν ἐμῶν παθημάτων. Von dem, was sie flieht, doch auch angezogen, um es zu erforschen, kehrt sie mit ὦ δυστάλαινα bis 1 η zurück; dann aber wendet sie sich im Trimeter um und kommt bis 1 θ 1.

Nun kommt das 1. der Systeme des Mittelstoichos. Zunächst ist einiges über den Text in diesen Systemen zu sagen. In VIII ist ἔννεα die beste Überlieferung, während sie in XIV zwischen ἔννεα und ἔνεα schwankt. Kirchhoff 1855 zu 572: ἔννεα A B ed BC, zu 578: δ' ἔννεα A ἔνεα δ' ἔνεα [B] ἔννεα δ' ed ἔννεα δ' ἔνεα B ἔννεα δ' C; 1867 zu 572. 80 ἔννεα fere libri ohne genauere Angabe. G. Dindorf. Schol. 1863, zu 574 (= 572) Lemma, ἔννεα. Poet. Scen. 1869, zu 574: ἔννεα M P aliaque, pariterque 580. An erster Stelle in VIII ist so-

mit *ἐννε* am besten verbürgt; in XIV ist es an zweiter Stelle metrisch unmöglich. Über die erste Stelle in XIV schwankte die Überlieferung; indem Kirchhoff 1855 über A nichts sagt, B für *ἐννε* anführt, sonst *ἐννε* angiebt, während Dindorf hier, wie VIII, *MP aliquo* für *ἐννε* anführt. Dem offenbar gegensätzlich in Sinn und Laut stehenden *ἔπολεν ἔπολε σοί* in XX entspricht besser *ἐννε δ' ἐνπὶ μοι* in XIV, wenn auch kein *ἔπολεν ἔπολε σοί* möglich wäre. — In XVIII haben libri *ἰαχάν*. Dies ist unmöglich, da es *ι ι* zu lesen ist, was metrisch nicht im Doehnius angeht. Es kann aber *IAXAN* als *jächan* gefasst werden, vgl. Hartel 'Homer. Studien', 1893, III S. 19; Ficus hinter Rofsbach und Westphal³ III 2, 819 und wohl trotz Nid. E 1; und da nun die Überlieferung einstimmig für *ἰαχάν* ist (denn das *γρ. ἰωάν* des Scholion B kommt dagegen nicht in Betracht), so muß man *jachán* = *jächan* lesen und aussprechen. Selbst *ἰωάν* spricht mehr für *IAXAN* als für *AXAN*, *ἰχάν*. — In XXVI haben alle libri *τὰ κρυπὰ γὰρ πέφηνε*. Zur Herstellung eines Doehnius konjiziert Seidler *τὰ κρυπὰ ἄρα πέφηνε*. Diese überhaupt seltene Form des Doehnius findet sich im Stück nur 815. 883, aber findet sich doch eben diese 2 mal im Stück, und wird gerade von Seidler für nicht zu selten gehalten, um auch durch Konjekture hergestellt zu werden. Dagegen entfernen sich *πέφηνεν τὰ κρυπὰ* Monk, *τὰ κρυπὰ ἀπέφηνε* Weil, *ἐπέφηνε* Barthold weiter vom Text. Noch näher als *ἄρα πέφηνε* scheint mir *γὰρ ἔφηνε* zu liegen, indem dabei bloß *π* als an die Stelle des *Lenis* und *Akuts* getreten, *πέφηνε* als aus *ἔφηνε* entstandene Lesart angesehen wird. Es war das "vielleicht etwas vor *εφηνε* und etwas niedrig geschrieben. Dem Abschreiber war auch etwa das intransitive *ἔφηνε* denklich; wozu indessen gerade im 1. Kommos das *ἔξέφηνες* in der Strophe IX zu vergleichen ist, siehe das dort Bemerkte. Dort steht vorher *ἔλωας*, wie hier *ἔλλυσαι*. Und wie also bei letzterem Verbum die Form des Kompositums *διὰ δ' ἔλλυσαι* mit *ἔλωας* wechselt, so würde bei dem anderen Verbum das Kompositum 2. Person *ἔξέφηνες* mit dem Simplex 3. Person *ἔφηνε* wechseln. Dem Sinn nach bezeichnet der Aorist beide Male, was geschah; *ἔλωας* aber das Allgemeine: „du bist verloren“, *διὰ δ' ἔλλυσαι*: „du gehst ganz verloren“, das, was im Augenblick geschieht.

Die Gliederung in die 40. 39. 40. 41 Zeiten weist auf eine Verteilung an verschiedene Abteilungen des Mittelstoichos hin, und zwar an 2, von denen die eine die 40 + 40, die andere die 39 + 41 tanzt, indem die je 2 Choren parallel tanzen.

VII. VIII. IX: *τίνα θροεῖς αὐδάν; τίνα βοῆς λόγον; | ἐννε τίς φοβεῖ σε φῆμα, γύναι, | φρένας ἐπλοσντος*. Wie das *ἐπλοσντος* in III der antistrophischen Seite galt, so gilt das *ἐκρούσας* in XI der strophischen. Die strophische also hat vorher gesungen. Ich gebe demnach das 1. und folglich nachher das dazu gehörige 3. System an AB. Zuerst wird *τίνα θρο* geradeaus, dann *εἰς αὐδάν* auf Phädra zu geschritten, 3 Weiten nach 3 Engen, gesteigert. Ich gliedere letzteres *εἰς αὐδάν*, damit B nur während *εἰς* 1 Länge und nicht während *εἰς αὐδάν* 2 Längen hindurch hinter Γ steht

und von diesem in seinem Blick auf Phädra gehindert wird. Am Ende des 1. Dochmius stehen AB auf 3. 3. $\pi\zeta$, neben und dicht hinter Γ auf 1 $\pi\zeta$. Um ein Zusammentreffen mit ΔE , genau gesagt von B mit Δ , überhaupt zu vermeiden, führe ich AB und so ΔE jedesmal, wenn sie mit einem Dochmius nach der Mitte am weitesten gelangt sind, von dieser wieder nach der Außenseite zurück; in ihren Seitenschritten. Hier zunächst wird dadurch die Scheu vor dem unbekannten Schrecklichen ausgedrückt, wonach sie Phädra fragen. Den Hauptton hat $\beta\alpha\gamma$, des Sings und des sangbaren Vokals wegen. — So sind AB am $9 + 7 = 16$ von $\iota\zeta$ bis $\lambda\gamma$ wieder auf ihre Ausgangsreihen 7. 3 gelangt.

Hier tritt ein Snnabschnitt ein, dem eine Veränderung der Richtung entspricht. Die Bewegung geht nach der anderen Seite, nach außen herum und nach dem Ausgang zurück. Mit $\iota\zeta$ kommen AB so weit nach außen hinüber wie vorher mit $\delta\alpha\upsilon$ nach innen. Dies ist der Zweck, der durch die Wahl der Form *Evrens* erreicht wird; denn dabei entsprechen sich $\iota\zeta$, $\alpha\upsilon$ und *Ev*, $\iota\zeta$, und „, während bei der Form *Evrens* sich „ und „ entsprechen würden, $\iota\zeta$, $\alpha\upsilon$ und Γ , $\iota\zeta$. Die überlieferte Form $\pi\zeta\mu\alpha$, nicht $\pi\alpha\mu\alpha$, im nächsten, 4., Dochmius macht metrisch keinen Unterschied von $\pi\alpha\mu\alpha$ und hat wohl den Zweck, daß die Melodie einen hohen Ton haben sollte, wofür η besser als α paßte. Geradeaus misst VIII $\hat{\sim} \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot \cdot$ $9 + 8 = 17$. Damit kämen AB um je 1 über die Ausgangsreihe $\iota\zeta$ zurück, wenn sie alles in derselben Richtung schritten. Der Symmetrie halber, damit die Systeme je 16 von unten nach oben messen, lasse ich AB mit der 17. Enge umkehren, zuletzt also bei $\nu\alpha$ einen gebrochenen Schritt machen, der auf die Angeredete, $\gamma\upsilon\upsilon\alpha$, zuführt und dem Gefühl des $\gamma\alpha\upsilon\iota$ entspricht. Seitwärts gehen die Schritte so, daß 11. 7 die Außengrenze werden (7 ist die Ausgangsreihe von A) und am Schluss das Paar in der Mitte zwischen 7 und 3, 3 und 3 (diesseits und jenseits der von Δ besetzten Reihe 1) steht.

Auf die beiden dochmischen Dimeter folgt ein dochmischer Monometer. Jene beiden gingen, der eine nach innen, der andere nach außen herum. Den Monometer führe ich nun in der Mitte von beiden. Mit erregtem Hin und Her der Seitenschritte gelangen sie nach 7 und 3, nach $\pi\zeta$, in die Mitte von $\iota\zeta$ und $\lambda\gamma$, Anfangs- und Endpunkt.

Diese Stellung bildet den Schluss des 1. Systems, den Halbschluss des Systempaares. Das Paar AB steht seitwärts um 2 von Γ , wie zu Anfang damals auf $\iota\zeta$, jetzt auf $\pi\zeta$. Das Paar ΔE steht noch auf $\iota\zeta$, um 2 seitwärts von Γ , gegenüber. Nur 1 Kürze stand B auf 1 $\pi\eta$ hinter Γ auf 1 $\pi\zeta$, so daß ihm Phädra durch Γ nur so lange verdeckt ward, der auch nicht so nahe wie bei $\iota\zeta$ vor ihm stand und bei $\iota\zeta$ $\alpha\upsilon$ vor ihm gestanden hatte (s. o.).

X. XI: $\iota\pi\omega\lambda\acute{o}\mu\epsilon\sigma\theta\alpha$. $\tau\alpha\iota\varsigma$ δ' $\iota\pi\alpha\rho\acute{\alpha}\sigma\alpha\iota$ $\pi\acute{\upsilon}\lambda\alpha\iota\varsigma$ | $\acute{\alpha}\nu\theta\upsilon\sigma\alpha\theta'$ $\alpha\lambda\omicron\varsigma$ $\kappa\acute{\iota}\lambda\alpha\delta\omicron\varsigma$ $\iota\upsilon$ $\delta\acute{o}\mu\omicron\iota\varsigma$ $\pi\acute{\iota}\lambda\upsilon\epsilon\iota$. Phädra schreitet mit X von 1 $\iota\theta$ nach 20 π , indem sie den strophischen Choreuten winkt, aus ihrer entfernten Stellung in der Thymele nach der Mitte her, die Treppe herauf, zur Palastthür zu treten,

zu hören, welches Donnerwetter, welche βροντή (2. Stasimon, Betaantistrophe V βροντή) es im Hause giebt, wo es einschlägt, πέσει. Nachdem sie mit dem Penthemimeres von X ἀπολόμεθα bis 8 gekommen ist, schreitet sie weiter auf den strophischen Stoichos zu. Ihr Winken, heraufzukommen, gilt zuerst noch denen vom Mittelstoichos, dann mehr bloß dem Seitenstoichos. Mit ἀκούσαθ' kehrt sie sich, auf 20 angelangt, plötzlich der Thür zu, woraus wohl eben ein plötzliches lautes Donnerschellen Hippolyts erschallt.

XII. XIII. XIV. XV: οὐ παρὰ κλῆθρα σοὶ μέλει πομπήμα | γάτις δὴνὰ τῶν | ἔνι δ' ἔνι μοι, | τί ποτ' ἔβα κακόν. Das erste dieser Kola, der Dimeter, wird nach der Seite der angeredeten Phädra herum, die auf 1 δ steht, geschritten. Bei der Gliederung von κλῆθρα σοὶ in , , kommt Δ dicht bei B vorbei und zwischen B und Γ durch, die mit ihr zugleich gestikulieren; es ist ein erregtes, ausdrucksvolles Gedränge. Mit γάτις δὴνὰ τῶν treten sie, rückwärts schreitend, vom Palast zurück, vor der aus ihm kommenden γάτις erschrocken. Schol. ἡ ἐκ τῶν οἴκων πεμπομένη βοή. Das ἔνι δ' ἔνι μοι hat etwas Dringendes, während das ἔνι im 1 System die Frage eines Erschrockenen ausdrückte. Daher geht jenes auf den zu, in den gedrungen wird, dieses von ihm zurück. Damit jenes so sehr wie möglich sich Phädra nähere, fasse ich es nicht als , , , , was nur , , als Seitenschritte gäbe, sondern als , , aus , , , was , , giebt. So kommen Δ Ε nicht nach den Ausgangsreihen 3 und 7, sondern nach 2 und 6, stehen außer der Reihe. Analog kommen sie in XV nur bis 6 und 10 seitwärts und stehen auch in der Richtung gerade aus nicht in der Reihe, indem sie nur bis πξ gelangen. Das ἔβα κακόν ist wie ὅς λόγον in VII , , zu gliedern, worauf es auch anklingt.

Das Verschiedene in den beiden Halbschlüssen der beiden ersten Systeme, die 40 und 39 messen, springt in die Augen.

Das 1. System hat 2 Dimeter, die von Anfang bis Ende herangehen, und 1 Monometer bis in die Mitte; das 2. aber 1 Dimeter von Anfang bis Ende herum, und 3 Monometer, nach und von der Mitte von und nach dem Ende.

XVI XVII: ὁ τῆς γαίης πύξ Ἀμαζόνος βοή | Ἰππόλυτος, αἰδῶν δὲ πρὸς πολὺν κακόν. In höchster Aufregung stürzt nun Phädra von ihrer Stelle 1 δ vor den πύξ fort, indem sie laut ausruft, was drinnen vorliegt. Hippolyt nennt die Amme πρὸς πολὺς, welcher Ausdruck etwas Geringschätziges hat, daher ihn auch Phädra jetzt sich gern aneignet. Zwar sind πρὸς πολὺς nicht bloß πρόπολοι, vorangehende Dienerinnen, sondern überhaupt solche, welche sich in der Nähe der Herrin befinden, auch angesehene Dienerinnen; das liegt im Wort. Allein es ist immerhin eine gewisse Herabsetzung, wenn Hippolyt sich des allgemeinen Worts für die sich doch in ganz einziger Stellung befindende Amme bedient. Vielleicht legt er daran den Schimpf: du paßt zu solch einer Herrin. Nach der antistrophischen Seite eilt Phädra, von woher sie eben das ἔνι δ' ἔνι

ποι hörte. Möglichst weit will sie fort; daher eilt sie geradeswegs seitwärts, in den freien Raum des Logeions hin, nach dem Eingang in dasselbe zu. Schräge wäre sie früher ans Ende des Logeions über der Thymele gelangt und hätte sich wenden müssen, ehe der Trimeter zu Ende gewesen wäre. In ihrer angestvollen Erregung jedoch, die keine Stetigkeit zulässt, in der sie auch noch mehr zu hören verlangt, eilt sie mit XVII wieder nach 1, der Mitte, zurück. Dabei entfernt sie sich indessen schon mit beiden Seitenschritten von dem Palaste, von δ bis ζ. Der Trimeter XVII mißt nur 19, indem j in γαῖαν schwach ist, so daß es nicht doppelkonsonantische Position bildet.

XVIII. XIX. XX: γαῖαν μὲν κλύω, (σαφὶς δ' οὐκ ἔχω γιγνώσκειν ὅτα διὰ πύλας ἔμμεν ἔμμεν σοὶ βοά. Der Monometer XVIII geht nun, in Ergänzung des Monometers von IX, ὀφείας ἰπλάσματος, nach dem Laugen zu, indem er das Hin und Her von IX fortsetzt, mit den Kürzen. Engen zu und zu sich schon abwendend, mit der Länge, Weite μὲν konzessiv entgegenkommend. Da XX nun inhaltsgemäß wieder ein Dimeter ist, der ganz auf die πύλας und Phädra zu geht, so ist XIX vorher rückwärts und auf der Außenseite zu schreiten, der Symmetrie halber, da alle Dochmien dieses Systems ῥητοί, 8-zeitige sind, seitwärts nach außen bis 7 und 11 zu und dann nach innen bis 7 und 3 zu. Das ὅτα, was auch ohne ε geschrieben werden könnte, „auf welchem Wege“, meint: Ich weiß nicht, aus welcher Richtung drinnen, ob drinnen auf der Fremden- oder auf der Heimatseite (folglich auch von ihr) die βοά durch die, etwas offen stehende, Thür kommt. Hippolyt wohnt, da er ja nicht Sohn vom Hause ist, sondern dort bei Pittheus τοῖσιν, auf der Fremdenseite. Doch läßt nicht er allein, sondern mindestens auch noch die Amme drinnen. Hippolyt redet wohl besonders laut und viel, und die Amme schreit öfter darein. Auf einen solchen räumlichen Sinn von ὅτα und ein solches öfteres Lärmen weist das διὰ πύλας ἔμμεν ἔμμεν σοὶ hin. Deutlich steht διὰ πύλας gleich an der Spitze des Satzes; der Schluß des Systems fällt auf 7 und 3, der des ersten Dochmius von XX, des vorletzten im System, auf 7 und 7.

XXI XXII: καὶ μὴν σαφὲς γὰρ τὴν κακὴν προμνήστειαν, τὴν δεσπότην προδοῦσαν ἔλαιδ' ἄλγος. Diese Antwort richtet sich an die Chöreuten der strophischen Seite, die zuletzt sangen. Deutlich, σαφὲς γὰρ, vernimmt Phädra Hippolyts ἔλαιδαν, versteht Worte. Sie spricht den Satz nicht nach, doch Teile davon; nicht gleich das Erste, aber dann die Worte προμνήστειαν τὴν δεσπότην προδοῦσαν . . . ἄλγος. Damit schreitet er rasch der Heimatseite, dem Palaste hinüber, auf die Amme zu, die da zu derket ist. XXI ist 20 Engen lang, hat am Ende einen gebrochenen Schritt. XXII kommt dann mit den hier gewöhnlichen 19 bis nach der Reihe jenseits. Dies geschieht mit Rücksicht auf die Interjektionen in XXV II (ε u), die nach 1 zurückführen, das aber in einem erregten schließlichen Epitrit thun sollen; denn sonst hätte XXII auch von 20 bis 3 jenseits mit 21 Engen geführt werden und dann Phädra mit einer anapaestischen Dipodie nach 1 zurückgebracht werden können. Dies wird für den Zu-

schauner dadurch unmittelbar motiviert, daß gerade im Augenblick des gebrochenen Schritts bei *av* ein plötzlicher lauter, erschreckender Schrei der Amme ertönt. Die beiden Seitenschritte von XXI. XXII bei *zuf* und *εἴν* führen Phädra von *δ* bis *α*.

XXIII. XXIV. XXV. XXVI: ὅμοι ἐγὼ παύων | προδίδουσαι, φίλα· τί σοι μέσσαι; | τὰ κρυπτά γὰρ ἔφηρε, διὰ δ' ὀλλύσαι. Wie Phädra eben von ihrer Ausgangsreihe 1 um 1 Enge bis 2 kam, so kamen vorher ΔΕ vom Mittelstochos in XIV bis nach 2 und 6, in XV bis nach 6 und 10 auch um je 1 links oder rechts von 1. 7. 11. Der erste und dritte Dochmius ist in der 1. Person, ἐγὼ und μέσσαι, der zweite in der 2. Person, προδίδουσαι, der Dimeter in der 3. Person gesprochen. Es sind 3 Monometer und 1 Dimeter; von jenen geht der erste vom Logeion zurück, der zweite dahin, der dritte zurück, vom Du nach dem Ich. Im ersten, XXIII, kommen Δ und Ε nach 1 und 8, Ε, die κακά, vor Κύστις auf 8. Beide stehen, um je 1 von ihren Ausgangsstellen εἰς 3 und 7, auf εἰς 4 und 8. Mit XXIV aber schreiten sie nach 2 und 4, je 1 von 1 links, von 3 rechts. Dann weicht XXV ratlos nach 8 und 4 εἰς zurück. Antithetisch zu dem Dimeter XII, dem Anfang des 2. Systems, wird darauf der Dimeter XXVI, das Ende des 4. Systems, auf der Außenseite herumgeschritten. Dazu paßt der Gedanke, daß das Verborgene ans Licht kam, auskam. Die Synapheta bewirkt, daß sie darauf nicht über 7 und 11 hinauskommen, sich um je 1 rechts von ihren Ausgangsreihen in diesem System, 6 und 10, halten. Mit dem 2. Dochmius von XXVI kommen sie nach λγ, auf 3 und 7.

So stehen nun alle 4, A¹ B¹ Δ¹ Ε¹, auf ihren Ausgangsreihen 7. 3. 3. 7, doch um 16 vorwärts gekommen, von εἰς nach λγ.

Dies haben die strophischen und antistrophischen Choreuten in einer dem Auge sofort klaren Weise erreicht, jene mit 2 Dimetern und 1 Monometer, 1 Monometer und 2 Dimetern im 1. und 3. System, diese mit 1 Dimeter und 3 Monometern, 3 Monometern und 1 Dimeter im 2. und 4. System. Die je 1 Monometer liegen auf der untern Hälfte im 1., auf der obern im 3. System, die je 3 Monometer auf der obern im 2., auf der untern im 4. System. So ist alles antithetische Symmetrie.

XXVII: αἰαῖ, 7 f. Ein Wehruf Phädras nach den 4 Systemen, namentlich nach dem letzten Dimeter. Damit sie zuletzt nach α 1 mit Ganzschluß zurückkommt, wie sich in ihren letzten 4 Trimetern gleich zeigen wird, ist er 7 Engen lang zu nehmen, als 1. Epitrit. Dieser geht über 3 nach 1 εἰν vor. Zu dem außerhalb der Konstruktion stehenden Klageruf vgl. O. Crusius im Philologus L 179 über die Stellung von κατολοφύσσαι.

XXVIII: πρόδοτος ἐκ φίλων. Dies ist hier der letzte, vereinzelte Monometer des Chors. Die erste Bewegung des Mittelstochos geschah in Anapäst nach dem 1. Stasimon, die zweite geschah jetzt in Dochmien nach dem 2. Stasimon. Dort schritten A¹B¹Δ¹Ε¹ einzeln, hier A¹B¹, Δ¹Ε¹ paarweise. Dies ist beides also eine Steigerung, vom ruhigen Metrum zum bewegteren, vom Einzelchoreuten zum Paar. Dort ferner schritt f¹, der Koryphäus, die letzten beiden anapästischen Kola; hier schreitet er den

letzten Dochmius; jedoch nicht er allein, das würde zu der allgemeinen Steigerung nicht passen, vielmehr eine Abschwächung am Schluss sein. Ich lasse daher A¹B¹Δ¹E¹ das Kolon von Γ¹, ihrem ἑταίρῳ, zugleich mit ihm schreiten, was einen vollen, eindrucksvollen Schluss gibt. Nun soll aber der Koryphäus ringsum alles dirigieren und muß daher einen Platz für sich, wo er rings sichtbar ist, nicht einen Platz hinter einer Reihe haben. Seine 4 Nebenchoreuten konnten nun zwar auf die kurze Zeit des 1. Epitrits αἰαί, 2 2 zwischen ihm und Phädra stehen. Das muß indessen alsbald vorbei sein, und er kann nicht auf längere Zeit zwischen ihnen hindurch den Personen auf dem Logeion zugewandt seine ἡδόμενα geben. Daher lasse ich ihn geradeaus auf dem Logeion, die 4 Nebenchoreuten A¹B¹Δ¹E¹ zurück von diesem den Monometer XXVIII schreiten, ihn vorwärts, sie rückwärts. Des folgenden 3. Stasimon's halber müssen alle auf 7. 3. 1. 3. 7 bleiben. Es schreiten daher die 4 den Dochmius $\sim \wedge \sim \sim$ so, daß sie mit $\sim \sim$ seitwärts hin und her und hin nach der Ausgangsreihe, am Ende, also je nach 7. 3. 3. 7 zurückkommen. Der Koryphäus hat noch keinen Weg in diesem ganzen mittleren Teil des 1. Kommos gemacht. Er schreitet daher zunächst geradeaus, 3 enge Schritte mit πρόδρογ. Ebenso viele machen je ABΔE und kommen damit auf dieselbe Reihe wie er, nach λ. Sie beginnen aber je mit 1 engen Seitenschritt. Ich lasse BΔ damit, klagend, dicht an ihn heran treten, beide also den engen Seitenschritt nach innen, nach entgegengesetzter Richtung thun; ebenso A und E. So entsteht die Gruppierung 6. 2. 1. 2. 6. Dann schreiten sie, wie oben angegeben, $\sim \sim$ her und hin. Der Koryphäus aber, der auf 1 in der Mitte bleiben soll, muß den Kretikus nicht $\sim \sim$, sondern $\sim \sim$ schreiten, also die Seitenschritte $\sim \sim$ machen. Ob links rechts oder rechts links, ist wohl einerlei. Ich wähle links rechts, so daß er zuerst nach der strophischen Seite vor dem Lärm drinnen auf der Heimatsseite ausweicht, dann wieder sich Phädra nähert. — Schließlich steht Γ¹ auf 1 λ, ABΔE auf 7. 3. 3. 7 κ.

XXIX. XXX: ἀπώλειν μ' εἰπούσα συμφορὰς ἐμὰς, | φίλος, καὶ δ' οὐ τήδ' ἰαμένη νόσον. Phädra ist erst schräg nach den Ecken von 1 und nach 1 von den Ecken, dann von 1 gerade nach links und von links nach 1, wieder fast ebenso rechts hin und her, und dabei und dann nach der Thymele im ganzen vorgeschritten. Nun bewegt sie sich in aufgeregtem Gespräch vorn am Logeion mehr in der Nähe des Chors mit kürzeren Wendungen hin und her, um dann zuletzt mit XXXIII nach 1 α zurückzukommen. Der letzte Trimeter nun zählt 19 Engen, muß folglich von x ausgehen, um nach α zu gelangen, und seitwärts von 3 aus, da er mit einem weiten Seitenschritt bei τὼν beginnt, nach 1 treten. Der vorletzte muß daher auf 3 x schließen, auf 3 rechts oder links. Dies läßt sich erreichen, wenn die beiden engen Seitenschritte von XXIX. XXX bei λ und φλ sich hin und her ausgleichen, so daß Phädra am Ende von XXX wieder auf ετ, steht und XXXI mit οὐκ nach x geschritten werden kann. Die τὼναι geben einen Anhalt, wie XXIX. XXX hin und her zu gliedern sind, und zwar,

inhaltsgemäß, zuerst nach der Seite des Todes hingehend, ἀπώλεσέν μ' εἰ ποῦσα, und nach der Mitte zurück, vor den Palast, die Stätte ihres Unheils, στυγερὰς ἐμας, wieder nach der Unglücksseite, φίλος καλὸς δ' οὐ, und nach der Mitte zurück, vor den Palast, worin die Amme eben ihren häßlichen Versuch zur Heilung der νόσος machte.

XXXI: πῶς οὖν; τί δράσεις, ὦ παῖς; ἀμύχανα; Der Koryphäus und der ganze antistrophische Halbchor sprachen IV und II; den dritten Trimeter des Chors gebe ich nun dem strophischen Halbchor, nach dessen Seite hin Phädra den Schluß von XXX sprach. Sie weist mit der Hand öfter nach dem Palast.

XXXII. XXXIII: οὐκ οἶδα πλὴν ἔν' καθαίνειν ὅσον τάχος | τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἄκος μόνον. Sie schreitet, mit dem Penthemimeres antwortend, auf die zu, die eben gefragt haben, also nach der strophischen Seite, und dann mit dem Hephthemimeres nach der Todeseite. Damit bricht sie accelerando am Schlus ab. Mit dem letzten Trimeter wendet sie sich endlich in Verzweiflung nach dem Palast zurück, wo sie sofort sterben will.

Das Lärmen drinnen hat während dieser letzten 5 Trimeter aufgehört, indem Hippolyt sich von der Amme abgewandt hat, um herauszukommen. Sowie indessen Phädra nach 1 α gelangt ist, hört sie ihn, erneut scheltend, auf die Thür herkommen; erschrocken eilt sie zur Seite. Dies thut sie bei ὦ, παῖς μάρτυρ, mit welchen 8 Engen sie nach 9 γ hinter α kommt und sich hinter Kypris mit Eros, die auf 8 und 9 δ stehen, verbirgt. Hippolyt sieht sie im Herausstürmen von hinten her nicht; mit ἰλίον ε' ἀντιπροσάγει tritt er aus der Thür, die er weit öffnet. Die Amme kommt hinter ihm her, und im erregten Dialog mit ihr bemerkt er Phädra nicht, die stehen bleibt. Auch von der Amme wird sie nicht bemerkt. Sie faßt seine Rechte an, sein Gewand, sich niederknieend seine Kniee; er blickt auf sie, die ganz in seiner Nähe ist, sie kehrt der Phädra den Rücken halb, indem sie seine Rechte faßt. Er reißt sich von ihr los und eilt zu seiner ἑστῆς an den Rand des Logeions auf 1, weit weg von den Weibern, wo er zuerst zu Zeus emporschaut, dann wohl lebhaft sich hin und her bewegt. Mit 651 wendet er sich wieder zur Amme, schilt sie und geht, ἐκ δόμων 660, nach der Seite der Fremde fort, ἀντιμ', bei Artemis vorüber. Nach der Rechten schaut er (denn seine Rechte hatte die Amme, die dort befindlich war, angefaßt) nach der strophischen Seite hin. Phädra steht nicht hinter, sondern neben, dem vor Kypris. Die Stellungen und Reden der andern beiden sind aber so, daß Phädra dabei unbemerkt bleibt, obwohl sie alles sieht und hört, auch dem Publikum sichtbar ist.

8. Der erste Kommos.

Die Antistrophe. V. 668—679.

I Τάλανες ὦ κακονυχεῖς
 II γυναικῶν πότμοι. τίς ἄν νῦν τέχνην
 III ἔχομεν ἢ λόγους
 IV σφαλεῖσαι καθ' ὅμμα λύσειν λόγους,
 V ἐτύχομεν δίκας.

VI ἴω γὰ καὶ φῶς,
 VII πᾶ ποτ' ἐξαλύξω τύχας;
 VIII πῶς δὲ πῆμα κρύψω, φίλαι;
 IX τίς ἄν θεῶν ἀρωγὸς ἢ τίς ἄν βροτῶν

X πάρεδρος ἢ ξυνεργὸς ἀδίκων ἔργων
 XI φανείη; τὸ γὰρ παρ' ἡμῖν πάθος
 XII παρὼν δυσεκπέρατον ἔρχεται βίου.
 XIII κακονυχιστάτα γυναικῶν ἐγώ.

I	υ υ υ υ υ υ υ υ	δίμετρον παιωνικόν
II	υ υ υ υ υ υ υ υ	„ δοχμικόν
III	υ υ υ υ υ υ υ υ	μονόμετρον „
IV	υ υ υ υ υ υ υ υ	δίμετρον „
V	υ υ υ υ υ υ υ υ	μονόμετρον „
VI	υ υ υ υ υ υ υ υ	παίων ἐπιβατός
VII	υ υ υ υ υ υ υ υ	κρητικός, δόχμος
VIII	υ υ υ υ υ υ υ υ	„ „
IX	υ υ υ υ υ υ υ υ	τρίμετρον λαμβικόν
X	υ υ υ υ υ υ υ υ	δίμετρον δοχμικόν
XI	υ υ υ υ υ υ υ υ	„ „
XII	υ υ υ υ υ υ υ υ	τρίμετρον λαμβικόν
XIII	υ υ υ υ υ υ υ υ	δίμετρον δοχμικόν.

Die 2 Paare der πρόπολοι und οἰκτιδές sind mit der Kline am Schlufs der Strophe vom 1. Kommos hineingegangen, die Amme ebenfalls nachher kurz vorm 2. Stasimon. Diese ist mit Hippolyt nach dem mittlern Teil des 1. Kommos wieder herausgekommen und auf dem Logeion geblieben;

über ihre *χαῖρα* s. u. Hippolyt aber ist nach seiner langen *ῥήσις* gegen die Weiber *ἐκ δόμων* nach der Seite der Fremde fortgegangen. Nicht weit, denn er muß 902 noch in der Nähe sein, um auf das Geschrei seines Vaters alsbald wieder zu kommen. Es ist auch von ihm nicht gesagt, daß und wohin er in die Fremde gehen wolle; er will nur so lange weggehen *ἐκ δόμων*, *ἵερ' ἄν ἔκδημος χθονὸς Θησεύς*, und *σὺν πατρὸς μολὼν* ποδὶ (659 ff.) sehen, mit welcher Miene Phädra und die Amme jenem ins Gesicht sehen werden. Er will ihm also entgegengehen und, von ihm unbemerkt, mit ihm zusammen wieder eintreffen. Die beiden *φῆλαι* stehen noch von den Trimetern vor der Strophe des 1. Kommos her auf jr 13 *αγ*. Phädra befindet sich noch auf 9 *γ* hinter *α*, wohin sie erschrocken eilte, als Hippolyt eben wieder zu seiner *ῥήσις* gegen die Weiber aus dem Palast herausgestürzt kam.

Auf ihrer Stelle, 9 *γ* hinter *α*, fühlt sich Phädra wenig sicher. Einen passenden Augenblick benutzt sie, um vor die Mitte der Thür zu gelangen und durch diese ins Innere zu entfliehen. Ein solcher ist, wo Hippolyt sich fortzugehen anschickt, bei den Worten *Θησεύς, ἄναιμα*. Sie schreitet damit von 9 *γ* nach 1 *α*, indem sie zunächst ihm nachschaut. Da er fortgeht, bleibt sie nun dort stehen. Von da beginnt sie dann die Antistrophe.

I: *Τάλαρες ὦ κακοτυχεῖς*. In der Strophe ging die erste Hauptperiode auf der strophischen, die zweite auf der antistrophischen Seite mit 2 Unterperioden. Antithetisch führe ich in der Antistrophe mit symmetrischer Ausgleichung die erste auf der antistrophischen, die zweite mit 2 Unterperioden auf der strophischen; Phädra wendet sich in I zuerst an die Frauen des mittleren, dann an die des antistrophischen, dann an die des strophischen Stoichos. So kommt sie nach 2 *α*. Wie I der Strophe von allen Chöreutinnen, so wird nun I der Antistrophe von allen Personen auf dem Logeion mitgesungen.

II. III. IV: *γυναικῶν πότμοι. τίς' ἄν νῦν τέχνην | ἔχομεν ἢ λόγους σφαλεῖσαι καθ' ἕμμη λύσειν λόγους*. Das *λόγους* in IV deutet absichtlich auf *λόγους* in III und ist Apposition zu *ἕμμη*, wozu *λόγον* nicht paßt (s. Wilamowitz zu der Stelle). Diese *λόγους* von III meint V. 984. 985; sie stehen in der *ἑλλος*, daher 985 *διαπνεύειν*. Am besten beglaubigt scheint in II *τίνα νῦν τέχνην*, in III *λόγους*, in IV *καθ' ἕμμη λύσειν λόγους*. Ich vermute in II *τίς' ἄν νῦν*, entstanden aus *TINANTYN*, was als *TINANTY* gemeint war. Welche *τέχνην*, indem *τίνα* sich zunächst nach *τέχνην* richtet (Kühner 'Ausf. Gr.' II S. 72. 73 Anm.; 67, 2). Das *τέχνην ἔχομεν*, *λόγους* steht für Verben des Glaubens und Sagens (Kühner a. a. O. S. 207, 3). Das *ἄν* gehört zum Infin. Fut. und steht im Hauptsatz, nach *τίς'* und vor *ἔχομεν* (Kühner a. a. O. II 211, 6; Krüger 'Att. S.' 69, 7, 5. L. Herbst über *ἄν* beim Futur im Thuk. S. 21. 22). In *τίς' ἄν νῦν* erhalten wir auch einen Anklang an *τηράννου* der Strophe, wie die Tragiker solche respondierende Anklänge lieben; vielleicht ward er hier durch einen tonisch markierten Melodiegang verdeutlicht.

In *σφαλεῖσαι* ist nicht bloß allgemein gesagt, daß Phädra und die

Amme ihr Ziel nicht erreicht haben, sondern gescheitert sind. Es liegt vielmehr darin noch eine nähere Hindeutung auf den besonderen Fall hier: vgl. Fragm. Melanippe *Μελανίππη* bei Stobaeus 69, 19 [Meineke III 25]: αἱ γὰρ σφαλίσαι τοὺς οὐκ ἐσφαλμένους! αἰσχος γυναιξί. Dabei ist nicht nötig, daß die Betreffenden wirklich gefallen sind. Hat auch Phädra 520 mit μή μοι τι Θησείας τῶνδε μνηστήρες τόξω die Amme abzuhalten gesucht, so hatte sie doch 347 ff. ihr ἔργον dieser verraten; und sie hat überhaupt darauf und nachher nicht in vollem Ernst und durch strenges Verbot sich bemüht, die Amme von ihrem Vorhaben zurückzuhalten. Wohl weniger dem besondern Fall hier angemessen erklären die Scholien 668, 670 bloß allgemein σφαλίσαι τῆς ἑλπίδος.

Ferner ist nach der Überlieferung καθ' ἄμμα λύειν, also καθ' ἄμμα in Tmesis, am besten beglaubigt. Dies paßt nicht genau zu dem Sprichwort, an das die Scholien, zu 671, hierbei erinnern; weder zu der Form im Scholion 671 οὐχ ἄμμα λύεις, noch der Form bei Zenobius, Hesych. Suidas κῆθαμμα λύεις. Zu der Tmesis ist vielmehr zu vergleichen Photius καταλύσαι τὸν ἀπαγχήμενον καθελὼν und καταλύσας τῆς αἰτίας ἐκ τῆς τοῦ ἀπαγχήμενου κατενέξεως· οὐ γὰρ δεῖ λύνειν κυρίως κατενέξαι ἐκ αἰτιῶν, ἀλλὰ καταλύσαι. So auch Hesych καταλύσαι . . . τὸν ἀπαγχήμενον, οὐχὶ δὲ κα—, vgl. Schmidt hierzu. Der Ausdruck καθ' — λύειν erweckte also den Gedanken an das Lösen eines Erhängten aus, von der Schlinge. Ist nun auch das eigentliche Objekt zu diesem καταλύναι nicht die Schlinge, ἄμμα, was in unserer Stelle dabei steht, sondern die Person des Erhängten, der ἀπαγχήμενος, so liegt doch der Gedanke an das Ablösen der erdrosselnden Schlinge unmittelbar daneben, so daß der Text an die ganze Sache stark genug erinnerte. Es ist auch kein Anachronismus, wenn man den Euripides an das Sprichwort denken läßt: denn der gordische Knoten sollte von dem mythischen ersten Könige Phrygiens stammen, das Sprichwort war daher uralt, Preller 'Griech. Myth.' I S. 307. So konnte er denn dieses der Phädra noch eher in den Mund legen, als wenn er den Chor nachher im 4. Stasimon πάλιν Ἐπειὶν sagen läßt. Phädra will den Knoten durch den Selbstmord lösen. Sie denkt aber auch schon an die Art des Selbstmordes, den sie beabsichtigt, obwohl sie von diesem erst in allgemeinen Andeutungen gesprochen hat; vgl. 599. 600 οὐκ οἶδα πλὴν ἑ (καθ'αυτὴν), wo das κατ in καθ'αυτὴν freilich nicht an das καθ' in καθ' — λύειν erinnern soll, sondern nur ein stärkeres Kompositum ist, während es 723 einfach heißt: θανεῖν.

Zu ἄμμα ist nun aber 780. 781 zu vergleichen: οὐκ οἶδ' τις ἀμφοτέρω σιδήρῳ, ᾧ τόδ' ἄμμα λύσομεν δίφῃ; Hier ist an das Sprichwort positiv bildlich gar nicht gedacht; denn der gordische Knoten lag nicht um eine δίφῃ, sondern um die Spitze der Deichsel eines Wagens, und die Lösung durch ein zweischneidiges Schwert hier hat nichts mit der einen bekannten Art der Lösung des gordischen Knotens durch Alexander den Großen zu thun, der nach Euripides lebte (vgl. Plutarch, Alexander), woran das Scholion anachronistisch erinnert. Negativ im Sinne der Wirklichkeit stellt Theon

τόδ' ἔμμα dem bildlichen gegenüber, das mit dem σίδηρος zu lösende wirkliche hier, auch schwer zu lösende, dem bildlich nicht zu lösenden Knoten. Er denkt nicht an Phädras Ausdruck oben, den er gar nicht gehört hat. Euripides denkt beide Male an das Sprichwort, und ein aufmerksamer Hörer that es wohl auch. Immerhin wäre es möglich, daß die Erzählung von Alexander d. Gr. durch diese Stelle entstanden wäre, daß vielleicht gar Alexander selbst an den beim makedonischen Hofe ja sehr bekannten Euripides gedacht hätte, dessen auserwählte Bücher er sich mit solchen des Aeschylus und Sophokles nach Asien schicken liefs.

Zu ἔμμα fügt Phädra sofort in ihrer furchtbaren Angst wegen ihrer Ehre vor dem, was gesagt werden wird, die appositionelle Erklärung λόγους hinzu. Dies ist nicht eine Erklärung für den Verstand, sondern ein Gefühlsausbruch. Es steht dies in Korrelation mit λόγους eben vorher in III. Viel wird man reden, viel müßten sie und die Amme dagegen zu reden haben. So bedient sich Phädra auch nachher des Plurals in Korrelation, ebenfalls am Ende der Kola: 688 ἀλλὰ δεῖ με δὴ καινῶν λόγων und 692 πλήσει δὲ γαῖαν πῶσαν αἰσχίστων λόγων. Sie denkt 688 an die auf die δέλτος zu schreibenden λόγοι, und eben diese nennt Hippolyt 984 καλοῦς λόγους, wieder am Ende des Kolons.

Für das Futurum der libri λύσειν sprechen auch die Scholien, zu 668: ὁ δὲ λόγος, τίνα νῦν ἢ τέχνην ἢ λόγον ἔχομεν πορίσασθαι, δι' οὗ δύνησόμεθα σφαλεῖσαι τῆς ἑλπίδος τὸν δεσμὸν τῶν ἐγκλημάτων ἀπολύσασθαι τὸν δεθισμένον καθ' ἡμῶν ὑπὸ τοῦ Ἰππολύτου, ὅταν ἴδῃ ὁ Θεός, und zu 670: τοιγίσι πῶς καθ' ἱκαστον δεσμὸν κατηγορίας ἀπολύσόμεθα τὰ ἐγκλήματα τοῦ Ἰππολύτου, σφαλεῖσαι τῆς ἑλπίδος.

Gebärden und Schritte Phädras machen ihre Gedanken noch deutlicher als nur die Worte. Sie faßt sich verzweifelt mit den Händen um den Hals. Die Schritte bilden am Boden eine Schleife; was wohl mit Rücksicht auf diese, freilich als Responaion erscheinenden, Bewegungen in der Strophe so vorgebildet war.

Es auf 8 vor Kypris führt γυναικῶν πότμοι, dann τίν' ἂν νῦν τέχνην bis 16 θ, ἔχομεν ἢ λόγους nach 19 ια hinauf. Die Synapheia in IV, ἔμμα, dient dazu, wie in der Strophe die in IV, γω-γε, den Weg hier geradeaus gehen zu lassen und den Knoten auf 8 ιε zu schürzen. Dann wendet er sich mit dochmischer μεταβολή nach dem Palaste zu, woher die verläumdenden λόγοι soeben hervorkamen.

V: ἐτύχομεν δίκας. Nachdem Phädra und die Amme auf ι, die beiden φίλαι auf ιγ gestanden, löst sich mit dem letzten Kolon dieser 1. Hauptperiode diese symmetrische Stellung auf, indem Phädra zum Halbschluß auf 1 β schreitet. Sie bekennt sich mitschuldig. Sie weist dabei nach dem Palast, wo sie gefehlt und wo sie die δίκην durch Hippolyts verächtliche Abweisung der Amme erhalten hat.

VI: ἴω γὰρ καὶ φῶς. Der Epibatos wird nun, antithetisch zu dem in der Strophe in den Seitenschritten, ins Licht, ins Freie hervorgeschritten.

VII: πᾶ πορ' ἰσαλύσω τέχας; Die τέχαι waren soeben auf der anti-

strophischen Seite dargestellt, sie drohen aus dem Palast her. Ihnen sucht Phädra möglichst zu entfliehen. Sie kommt bis 10 14. In diesem wie im folgenden Kolon findet Synapheia statt.

VIII: πὸς δὲ πῆμα κούψω, φίλαι: Nach 19 neben 13 soll Phädra gelangen, um dann auf 13 den Trimeter zu schreiten; vgl. die Strophe. Sie schreitet den Kretikus auf die φίλαι, d. i. hier die Amme und die eine φίλη zu und dann den Dochmus um diese herum.

IX: τίς ἄν θεῶν ἀρωγὸς ἢ τίς ἄν βρωτῶν. Wie in VIII der φίλη, so tritt sie jetzt der Amme nahe und legt ihr vielleicht irgendwie die Hand auf die Schulter oder macht eine Gebärde, indem sie die lange Schlusssilbe von ἄν vor ihr spricht; der Sinn ist: du hast mir nicht helfen können, Götter selbst können es nicht. Die Amme hatte beim Herauskommen Phädra nicht gesehen, wußte aber im allgemeinen, daß sie in der Nähe sei, vgl. 603 σέησον, ὦ παῖ, πρὶν τιν' αἰσθῆσθαι βοῆς. Bei 615 στυγέσθ' ἐμαρτεῖν εἰς ἀνθρώπους, τέκνον ließ Hippolyt sie stehen, indem er sich 616 mit ὦ Ζεῦ nach dem Freien wandte und nach dem Himmel schaute und die Arme emporhob.

X: πάρεδρος ἢ ξυεργός ἀδελφὸν ἱερῶν 523 hatte die Amme in Phädras Gegenwart die Kypris gebeten: μένον σύ μοι, δίσποινα ποτρία Κέκρι, συεργός εἴης. Darauf bezieht sich jetzt Phädra in X. Die Worte πάρεδρος ἢ ξυεργός sind demgemäß auf den Palast zu von 1 13 zu schreiten. Dem ἢ gemäß fallen die beiden Worte auf die beiden verschiedenen Seiten von 1, und zwar ist, da der Weg im ganzen als Teil der 2. Unterperiode auf die strophische Seite fallen muß, zuerst πάρεδρος auf der antistrophischen, dann ξυεργός auf der strophischen Seite zu schreiten. Auffallend ist nun die Dochmienbildung $\sim \hat{\sim}, \sim \sim \sim \hat{\sim}$ und das Übergreifen des Satzes von X in den von XI mit φανέη. Ich erkläre beides dadurch, daß Phädra sich erst hinter die Amme stellen und dann 18 in XI mit φανέη erreichen soll. Die Amme ist zu dem Ende nach 13 1 geführt worden. Als ξυεργός kommt Phädra am Ende von X nach 13 η und da hinter der Amme und φίλη auf 1 und 17 13, ξυεργός, zu stehen, worauf sie mit φανέη wieder hinter der Amme hervortritt. Des Sinns halber betone ich in dem 2. Dochmus das ἀδελφ. $\sim \hat{\sim} \sim \sim$. Die Synapheia zielt auf die Größe der nun folgenden Annäherung nach der Theaterseite und die des zum Ganzschluß bis nach 1 α zuletzt zu machenden Weges ab.

XI: φανέη: τὸ γὰρ παρ' ἡμῖν πάθος. Das Leid ist bei uns, besonders παρ' ἡμῶν, doch auch bei der Amme und der φίλη u. s. w. Nach 18 ist die Amme geführt, um dann mit τὸ γὰρ die Grenze 19 zu erreichen; mit παρ' ἡμῖν πάθος schreitet sie nach der Freundin und Amme zurück und unterhalb ihrer vorbei.

XII: παρὸν δυσκλήριον ἔρχεται βίον. Ein Gegenwärtiges, dessen Eigenschaft das Gegenwärtigsein ist, ein bleibend Gegenwärtiges, das da als ein schwer, in unglücklicher, schlimmer Weise ins Jenseits hindurch, hinaus gelangendes, gelangen Könnendes wandelt, sich bewegt: im Zeitraum des Lebens

(emphatisch am Ende stehend, gen loc., vom bildlichen Raum, dem Zeit-
raum, Kühner 'Ausf. Gr.' II S 323, b). Nur durch Selbstmord kann es
enden; 687. 688 τοῖς αὖ οἰκτὴν ἐνέκλει; θανοῦμεθα. Die Seitenschritte in XI
sind so eingerichtet worden, daß nun XII in folgender Weise ausdrucks-
voll geschritten wird. Das Hephthemimeres παρὸν δυσκνήτατον kommt nur
bis 1, nicht hinüber, indem der Dochmius γανίη τὸ γὰρ und der Dochmius
παρ' ἑμὶν πάθος, jener die Richtungen vorwärts, dieser die seitwärts in
sich ändert. Das Penthemimeres kehrt dann um, bleibt im strophischen
Raum; orchestisch ist πῖον so von δυσκνήτατον getrennt, daß man nicht
darauf verfallt, es syntaktisch dazu zu konstruieren.

XIII: κακορυχιστά γεναῖκόν ἐγώ Mit Ganzschluß kehrt Phädra nach
1 α zurück, vor den Eingang des Palastes, wo sie sich das Leben nehmen will.

Schlussbemerkung. Bezeichne ich die Strophe durch a, die Anti-
strophe durch c, den mittleren Teil durch b, und zwar darin den Tanz
Phädras durch b¹, den Tanz des Chors durch b², so ist das Verhältnis der
getanzten Takte

in a :	von oben nach unten	19,	nach den Seiten	19. 1. 19
" c :	" " " "	" " " "	" " " "	" " "
" b ¹ :	" " " "	20,	" " "	20. 1. 20
" b ² :	" " " "	19,	" " "	11. 1. 11
		= 20 - 1		= 20 + 1.

Die Bewegungen in den folgenden Trimetern zwischen der
Antistrophe des 1. Kommos und dem 3. Stasimon lassen sich folgender-
maßen vorstellen. Zunächst spricht Γ' die Worte in 680. 681 vom Platz,
1 α. Die Amme steht auf 13 ι, und Phädra schreitet mit ὦ παγκρατοῖη
in 682 auf sie zu, von 1 α nach 10 ι, wo sie dann ganz nahe, Auge in
Auge, mit ihr das folgende Gespräch führt. Erbatlert tritt sie 708 mit
ἀλλ', wie um sie zu schlagen, auf sie zu, indessen diese zugleich schräg vor
ihr ausweicht und während des ἀλλ' ἐκποδὼν ἀπέλθε bis 2 γ weiter hinter
α fortteilt und bei φούρις' weiter die Treppe auf jenseits 2 ε und 2 ζ er-
steigt, dann bei ἐγὼ δὲ nach 6 schräg ins Innere verschwindet. Phädra
dagegen, nachdem sie bei ἐγὼ δὲ, wie die Amme bei καὶ σαυτῆς πέρι, still-
gestanden, schreitet mit τὰνθ' ὁρῶσαι καλῶς schräg nach 21 κα, wo sie
die Trözenierinnen anredet und ihren Schwur, den alle, jede im Singular
ἄνυσσι, leisten, von ihnen empfängt. So denkt sie das Ihre καλῶς zu τί
θεῖσθαι. Der Koryphäus spricht 722: μέλλεις δὲ δὴ τί θῆναι ἀνέχιστον κακόν,
alle Choreuten 724: εὖφημος ἴσθι. Unter ihnen den ihr gerade gegenüber
stehenden Koryphäus auszeichnend, ruft ihm Phädra zu: καὶ σύ γ' εὖ με
καθάρημι, und du vernähme mich gut, im Gegensatz zu εὖφημος ἴσθι. Darauf
wendet sie sich um. Zuerst schreitet sie mit ἐγὼ δὲ Κύπρις schräg nach
8 ιδ, spricht dort das Folgende zum Chor und schreitet, nachdem sie sich
wieder umgewandt, mit τίψω nach 4 ε schräg fort, der Thür in die Woh-
nung des Unglücks zu. Dort spricht sie das Folgende zum Chor und
schreitet, abermals umgewendet, mit θανοῦς' nach 1 ζ. Dort redet sie nach

Hippolyt, nach der Seite hin, wohin er abgegangen, wendet sich mit ὑψηλός εἶναι um und schreitet damit nach 1 δ, bis an den Fuß der Treppe in den Palast, wo er nicht ὑψηλός gegen sie sein soll, wenn er wiederkehrt. Mit τῆσδε noch nach ihrer Wohnungweisend, wo sie wohnt, kehrt sie sich dann wieder um und spricht mit drohender Handerhebung den letzten Trimeter zum Chor. Bei κοινῇ bewegen sich die φῦλλαι von 13 εγ schräg nach 9 θ, stehen bei μετασχών still, erst nach Phädra, dann nach Hippolyts Wohnung zeigend: schreiten weiter schräg nach 4 δ mit σαρπηρῶν und auf 4 nach 4 δ hinter α, neben Phädra, dem Hippolyt nach seiner Wohnung hin drohend, wo er wieder sein wird. Dann wendet Phädra sich, und alle 3 schreiten die Treppe hinauf und hinein. Das Logeion bleibt leer. Was nun, nach diesem erregten Ausbruch und Handeln der Leidenschaft? In seiner Ankündigung hat diese ganze energisch-kurze Einleitung zum 2. Teil eine gewisse Ähnlichkeit mit dem drohenden, ankündigenden Prolog der Kypris vor dem Ganzen, speziell mit dem 1. Teil des Ganzen.

9. Das dritte Stasimon. V. 732—775.

Στροφὴ α' (α). V. 732 ff		Ἀντίστροφος α' (α). V. 742 ff.
Ἑλιβάτοις ὑπὸ πινυθῶσι γινοίμαν,	I	Ἐσπιρίδων δ' ἐπὶ μεγίστορον ἄκταν
ἵνα με πιροῦσσαν ὕρνιν	II	ἀνύσαιμι τὰν ἰοῖδαν,
θίος ἐν τοιαναῖς ἀγέλαισι θείῃ	III	ἴν' ὁ ποντομέδων πορφύρεας λίμνας
ἄρθριν δ' ἐπὶ πόντιον	IV	ναύταις οὐκίθ' ὀδὸν εἴμι,
ἔξμ' ἕτας Ἀδριηνῆς	V	σεμνὸν τίρμονα ναίων
ἄκτας Ἠριδανὸς θ' ὕδαρ,	VI	οἶρανός, τὸν Ἄτλας ἔχει,
ἔνθα πορφύρεον σταλάσσει	VII	κρήναι τ' ἀμβρόσιας χέονται
σιν εἰς οἶμα πατρὸς τάλαινα	VIII	Ζηρὸς μιλάθρων παρὰ καίταις,
πόραι Φαίδαντος οἴκτω δακρύων	IX	ἴν' ὀλβιόδαρος αἴξει ζυθία
τὰς ἱλικτροφαῖς ἀγῆας.	X	χθὼν εὐδαιμονίαν θεοῖς

I	υ υ υ υ υ υ	185' Δ	υ υ υ υ υ υ	185' A
II	υ υ υ υ υ	128' A	υ υ υ υ υ	128' A
III	υ υ υ υ υ υ υ υ	185' A	υ υ υ υ υ υ υ	185' Δ
IV	υ υ υ υ υ	138' Δ	υ υ υ υ υ	138' Δ
V	υ υ υ υ υ	128' Γ	υ υ υ υ υ	128' Γ
VI	υ υ υ υ υ υ	138' Γ	υ υ υ υ υ	128' Γ
VII	υ υ υ υ υ υ	148' B	υ υ υ υ υ	158' B
VIII	υ υ υ υ υ υ	148' B	υ υ υ υ υ υ	148' B
IX	υ υ υ υ υ υ υ υ	165' E	υ υ υ υ υ υ υ υ	165' E
X	υ υ υ υ υ υ	148' B	υ υ υ υ υ υ	138' B
		144 μη'		113 μη'

Μέτρον πρωτότυπον

I	υ υ υ υ υ υ υ υ	128'	Päon mit Päon, Beischritt
II	υ υ υ υ υ υ υ	128'	" " " "
III	υ υ υ υ υ υ υ υ	128'	" " " "
IV	υ υ υ υ υ υ υ	128'	" " diplasischem und isischem Fuß
V	υ υ υ υ υ υ υ	128'	" " isischem und diplasischem Fuß
VI	υ υ υ υ υ υ υ υ	128'	" " diplasischem und isischem Fuß
VII	υ υ υ υ υ υ υ	128'	" " Päon, Beischritt
VIII	υ υ υ υ υ υ υ υ	128'	" " " "
IX	υ υ υ υ υ υ υ υ	128'	" " " "
X	υ υ υ υ υ υ υ	128'	" " diplasischem und isischem Fuß

120 μ

Zahlenverhältnisse der Kola und Zeiten im ganzen. Aus Alpha und Beta machen Valckenaer XI und XII, Barnes-Musgrave X und X, Brunck XI und XII, Monk X und XIII, Witzschel X und XI, Kirchhoff 1853 X und XI, 1867 X und XII, Weil X und XII, Dindorf X und X, Barthold X und XII, Wecklein X und XII Kola. Unter X also hat von allen Genannten keiner in einer Strophe oder Antistrophe, die meisten aber in Beta über X, nur Dindorf bloß X.

Die Zahl der metrischen Zeiten steht in den Antistropfen fest, abgesehen von $\delta\rho\iota\gamma\gamma$ für $\delta\iota\gamma\gamma$ der libri, was man aber kaum für Konjekturen ansehen kann, da $\delta\iota\gamma\gamma$ auf einer falschen Deutung des dadurch als ursprünglich Euripideisch überlieferten ΔEPAI beruht. So haben also die beiden Antistropfen, indem auch Positionen zwischen Kolen, durch Position bestimmte *telestichia* nicht vorkommen, $143 + 155 = 298$ Zeiten; wobei $\sigma\tau\upsilon\gamma\gamma\acute{\alpha}\varsigma$ in Beta als —, nach Analogie theils der umgebenden Kola, theils von $\sigma\tau\upsilon\gamma\gamma\acute{\alpha}\nu$ 172 gemessen ist.

Diese Zahl 298, also in Str. und Antistr. $2 \times 298 = 596$, ist keine runde Zahl, sondern trägt den Charakter einer *παράλλαξις*. In den Gesamtzahlen aller Stasima findet sich aber keine entsprechende *παράλλαξις*. Das 1. enthielt 640, das 2. dann 480 Zeiten (das 4. und 5., um dies voranzuziehen, enthalten 600 und 380. Das sind zusammen 1120 und 980, = 2100. Dazu 500 würden $2600 = 200 \times 13$ geben.). Auffallenderweise nun betragen die *παράλλαξις* von den Wegen der Choreuten $\text{AB}\Delta\text{E}$ im 2. Stasimon zusammen $2 \times 48 = 96$, während Γ die Durchschnittszahl 24 festhält. Jene *παράλλαξις* gleichen sich innerhalb des 2. Stasimons zu 480 im ganzen aus; hier aber kommen sie mit 96 zu 500 hinzu. Dies scheint sonderbar.

Die Sache ist die: Wir haben *ex primo loco* mit Wegen, mit Zeiten erst demgemäß zu thun. Da ist nun ein Unterschied, ob das + und : je in demselben Wege oder in 2 Wegen stattfindet. In jenen Fall nämlich gleichen sie sich aus und ebenso die der entsprechenden Zeiten. In diesem Fall aber thun es zwar die der Zeiten, noch nicht aber die der Wege. Denn ist ein Choreut zu viel oder zu wenig geschritten, so kann das kein anderer, sondern nur er selbst ausgleichen. Hat er nun das Ziel nicht erreicht, so muß er noch das übrige nachholen; ist er aber darüber hinausgekommen, so muß er das wieder zurückschreiten; hat er von 2 zusammenhängenden Wegen das Ziel des ersten noch nicht erreicht oder vom zweiten schon etwas im ersten vorweggenommen, so muß er noch den Rest des ersten oder zweiten schreiten. Das letzte ist hier der Fall, und zwar so, daß bei E und B jenes, bei A und Δ dieses stattfindet. Wir haben also 4 mal ein — von Schritten, welches durch ein + auszugleichen ist. Dem müssen dann wieder, da zum Gesang zu schreiten ist, ebenso viele Zeiten + entsprechen. Während aber diese sich nicht ausgleichen, findet Ausgleichung in den Räumen statt. Die *ταπεινή* der Wege, daß einige hinter dem Maß zurückgeblieben, einige darüber hinausgegangen sind, wird zur Ordnung zurückgeführt.

Das einzelne verhält sich fürs 3. Stasimon so. Zu Anfang des 1. nahmen die Seitenstichen Stellung auf 32 und schritten in Wegen hin und her bis 20 am Ende des 1. vor. Im 2. sollten sie in 2×2 Wegen zwischen 20 und 8 als Endziel wieder 20 erreichen. Diesen Bewegungen nach und von der Mitte der Thymele schließt sich symmetrisch nun eine nach und von ihrem Rande an. Zunächst erreichen $AB\Delta E$ wieder 20, von da aus dann nach neuen Durchschnittsgrößen bestimmt zu werden. Dies geschieht zu Anfang und am Schluss, indem erst zu 20 zurückgekehrt, dann wieder von 20 aus hin und her zu 20 zurückgeschritten wird. Aus der *perturbatio*, der Aufregung, Unordnung, wird in die Ruhe, Ordnung, Regel zurückgekehrt.

Nun hatte Γ im 2. Stasimon seine Reihe 20 am Ende wieder eingenommen. Im letzten Wege aber waren, von 20 nach 8, E bis 10, B bis 16 gekommen, d. i. 2 und 8 zurückgeblieben; dagegen Δ bis 16, A bis 10 umgekehrt in der Richtung von 8 nach 20 gekommen. Jene müssen nun noch $2 + 12$ und $8 + 12$ nach und von der Reihe 8 bis 20, diese 4 und 10 nach 20, zusammen $14 + 20$ und $4 + 10 = 48$ machen, um 20 zu erreichen. Ziehen wir diese 48 von den 298 ab, so bleiben 250, fürs jeden der 5 Choreuten 50 in Alpha und Beta zusammen. Jedem gebe ich 4 Kola, Wege, 2 zu 12 in Alpha, 2 zu 13 in Beta, thematisch. Die Zahlen 50 lassen sich nämlich durch 4 nicht so teilen, daß es aufgeht; und so bietet sich 12 und 13 als Nächstfolgendes dar. Die Qualität der Metra, die *ποιότης*, wird diese Quantität, *ποσότης*, bestätigen.

Text. In den Strophen haben libri in Beta *μουνυζίον* nach Kirchhoff, *Μουνυζίον* sc. *μινύος* nach Dindorf, Schol. zu 759 and Poet. Scapa V. Zum Gebrauch eines Daktylus*) an ungerader Stelle in einer trochäischen Syzygie vgl. Eurip. Orest. 1535 *σύντονον τ' ἔλυν Ηυλάδην* xi, Hephaest. VI zu Anfang: *Τὸ ἱερὸν κερὰ μὲν τὰς περὶ τὰς πόδας δίχεται ἱερῶν, ἐπὶ βραχύν καὶ δακτύλον*, mit dem Schol. daselbst, Gaisf. it. 1855 p. 35, sowie p. 39, 11 ff. nebst dem Scholion zu 39, 15; und Choeroboscus in Studemund Anecd. var. 1866 I p. 70, 9; — Schol. Hephaestionea Ambrosiana bei Studemund p. 135, 2, Schol. Heph. Gaisf. a. O. p. 36: *λαμβάνει δὲ καὶ σιζυγίαν ἐκ δακτύλου καὶ σπονδείου*. Da nun diese trochäische Auffassung metrisch nach den angeführten Belegen möglich ist, so ist sie, nicht eine epitritische anzunehmen; denn in den Schlussskolen soll eine sich beruhigende Stimmung ausgedrückt werden. Eine Synizese nach Analogie von *γίλιον* oben 363 (Christ 'Metrik'², 1879, S. 29) würde auch die Symmetrie der Gesamtzahlen der Zeiten stören, wie sich des ferneren ausweisen wird. — In VIII ist *δύσωρις* der Accentuation gemäß (vgl. Härtel 'Homer Studien', 2. Aufl. 1873, S. 100, 101, 104, 105) $\cup \cup$ zu messen. Dagegen kann die Analyse

*) Zu messen etwa $2\frac{1}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{5}{8}$, μ & ϵ sowohl in der Zeit als in den Schritten, zusammen $3\frac{1}{2}$, die $2\frac{1}{4}$ noch etwas länger und weiter, die $\frac{3}{4}$ noch etwas kürzer und enger; worauf dann in dem zweiten Trochäus, hier zum Spondeus vermehrt, das ausgleichende Minus folgt $\epsilon \cup, \epsilon$. Vgl. Klotz 'Altörmische Metrik', 1892, S. 306–307.

der Länge am Schluß von IX. X. XI und in der Responsion von VIII. IX. X XI nicht entscheiden, dann in allen diesen Fällen beginnt das je folgende Kolon mit einem Konsonanten und endet das Kolon vorher mit einer zweifellosen Länge, IX allein aber, nach VIII δέσποινς, beginnt mit einem Vokal, ἴτταρ', so daß dies offenbar eine ganz absichtliche Vermeidung einer Positionslänge scheint. — So ergeben sich für die Betastrophe 154 Zeiten gegen 155 der Betaantistrophe.

Wenn ich nun in der Alphastrophe 734. 738 die Lesarten der libri ἀγλαίοι und σκολάσσοουσιν beibehalte, so erhalte ich im ganzen strophisch 143 + 154, antistrophisch 143 + 155, nach der gewöhnlichen Auffassung vom Text des Euripides, den die Lesart der libri 735 κῆμα τὰς Ἀδρήνῃς bietet. Das fehlende 1 erhalte ich, wenn ich in genauer Responsion mit σκιστὸν τίμματα ναίων das Euripidische ΚΥΜΑΤΑΣ als κῆμ' ἄτας auffasse. Möglich wäre es auch, κῆμα τὰς Ἀδρήνῃς zu messen, Steph. Paris. I 704. Allein der Sinn und Analogie des Textes sonst sprechen für κῆμ' ἄτας (s. u.). Auf den Sinn des Chors überhaupt gehe ich jetzt näher ein.

Der Chor wünscht Ἰλιβάτοις ἐπὶ κενυμένοις zu sein und dort, in einen Vogel verwandelt, sich über die Statte von Phaethons Unglück zu erheben und weiter nach den seligen Inseln zu fliegen.

Die Scholien zu 732 sagen: κενυμένοι δι τοῖς ἰσθμοῖς καὶ κεκρυμμένοις τόποις καὶ πάσης συντυχίας ἀνθρώπων χωρὶς (Steph. Thes. Paris. *Quidam interpretibus sunt Antra terrar. Sed multo aptius est eor Abdita.* Vorher *Abditos recessus* IX 1188 b [in der Ausg. v. 1841: IV 1188 c]) *Ἐφανισμὸν δὲ καὶ μεταβολὴν τῆς φύσεως ἐπιύχεται ἑαυτῷ ὁ χορὸς ἐπὶ τῇ συμβεβηκυῖα νηγῇ, ἥτοι πρὸς τὸ ἄπειρος γινέσθαι τῶν ἐπικυταληγομένων συμφορῶν, ἢ ἰτειδὴ μέλλει συνίστασθαι γινέσθαι τῇ Φαίδρα, εἰς τὴν κατὰ τοῦ Ἰππολίτου διαβολὴν, καὶ τιλικαύτην ἀμαρτίαν εἰς ἑαυτὸν ἐπιστάσθαι ψευδομαρτυρίαν ἀνγκασθεῖσα κατ' αὐτὸν πρὶν οὖν ἑαυτὸν ἐπιστῆναι αὐτῷ τὸν καιρὸν, ἀπαλλαγῆναι τῆς φύσεως ἐπιύχεται ἢ ὅτιρ ἑμπεῖον, καταγινῶσα τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως, καὶ διὰ τῶν παροντων κακῶν ἄριστα παιδείᾳ θείᾳ, ἵσχυς εὐχεται εἶναι πρὸς τὸ μὴδὲ συντυχίας ἢ θλάς ἀπολαύειν ἀνθρώπων.* Statt *thlasis* ἵσται, ἢ, ἢ hiesse es besser *τε, τε, καὶ*.

Ferner heißt es dort: πρὸς τὸν Ἀδρίαν δὲ καὶ τὴν Κελτικὴν ὑπάρχει αἶψαι οικίως τοῖς πεπρωμένοις, καὶ ὥς μέλιστα τῶν τότε τοῦτων λύτας ἀναιδίζαντων. ἐν γὰρ τῷ Ἀδρίᾳ ἢ ἰὼ τίς ποῦν μεταβλήθῃσιν κατὰ βούλησιν Ἥρας διατρέσαι τὸ ἄτ' αὐτῆς ἱόνιον πύλαος κληθέν· ἐν δὲ τῷ Ἠριδανῷ εἰ Ἥλαιδες κόροι τὸν Φαίδοντα διατρέουσαι εἰς γηγόνες μεταβλήθησαν.

Das erste von den beiden hier angeführten Ereignissen, das der Verwandlung Ios, verhält sich nicht gerade sehr οικίως zu dem, was in unserm Drama geschieht, τοῖς πεπρωμένοις, was bis zu dem erreichten traurigen Ende gebracht ist; Hippol. v 680. 778. Denn der Scholast führt bei der Io nichts Weiteres der Art an, als daß auch sie verwandelt ward, und zwar ἐν τῷ Ἀδρίᾳ. Auf die Umwandlung in eine Kuh, die Bewachung durch den Argos Panoptes, die Geburt des Epaphos, des ägyptischen Apis, das Hingelangen zu den Äthiopen an den Quellen des Helios laßt sich

doch hier keine οἰκισμός mit Rücksicht auf die Kuh der Pasiphae, den bewachenden Minotaurus-Asterion gründen.

Das zweite Enigma dagegen, das von Phaethons Untergang, verhält sich allerdings sehr οἰκισμός zu den περπατήτοισι. Phaethons Sturz fand ἐν τῇ Ἰδρίᾳ statt. Die Wege der adriatischen Küste ist bei der Stadt Ἰδρία (vgl. den Namen יָדְרִיָּא *mare consumphous*), der von der Stadt Seph (*consumpho, defectus*) herrührt); Preller *Griech. Mythol.* I 342 343. Über die Veranlassung von seinem Unglück vgl. bei G. Dindorf *Poet. Scen. Gr.* 1869 Nauck zu den Fragmenten des Phaethon von Euripides: *Metros, conux Clymenae, nuptias Phaethontis filii parat. Phaethon ut mortalis abnuat matrimonium cum dea incundum; Clymene mater docet non Metropis ipsum sed Solis esse filium, et fidem verbis suis factura imperat ut deum adent Phaethon Solis regiam petit et curru paterno impletis magnis ausis erudit fratrem mortuum lugent Helades.* Phaethon und Hippolyt verkündigen sich beide an Aphrodite. Hippolyt ist der Liebling der Artemis, Phaethon der Sohn des Helios = Apollo, *Fragm. Phaeth.* 781. (Für Euripides ist die Gleichstellung durch diese Stelle wohl gesichert, Preller a. O. I 230 Anm. 3, da schwerlich E. sein in dem alten ausgesprochenes Urteil nicht auch zur Zeit des Dramas Hippolyt gehabt hat.) Dort finden sich in dem folgenden Chor manche Anklänge an den Hippolyt, besonders an den Jägerchor, τὰν Διὸς οἰωνὸν αἰδομένον (dort Ἀγροδίταν, hier dagegen ἄγριον, πότνια, κούρην, ἃ μέγαν u. s. w.).

Dem Apoll nun ist der Schwan heilig; Plat. *Phaed.* 85 A. B; Aelian *N. A.* II 32; XIV 13. Und bei Phaethons Unglück trauerte Cygnus in dem Grade, daß er deshalb in einen Schwan verwandelt wurde; Ovid. *Metam.* II 367 sqq., Hygin., ed. Bunte, 154, und zwar durch Apoll, Pausan. I 3. An diesen Vogel denke ich daher bei περποδῶσαν ὄρνιν, Alphastrophe II. Daß κύκνος Masculinum ist, spricht nicht dagegen; denn die Trözenierin wünschte natürlich in einen weiblichen Schwan verwandelt zu werden, daher περποδῶσαν bei dem Commune ὄρνιν. Vgl. in dem Scholion ὁ χορός und ἀναγκασθῆναι; auch Ovid. *Met.* II 377 umgekehrt *Ful non Cygnus avis*, weil *avis* nur Femininum ist.

Das bedeutsam an der Spitze stehende Ἠλιόκτοισι verlangt nur eine diesem Zusammenhang und seiner Stellung gemäße Erklärung: es ist nicht als bloßes Epitheton ornans anzusehen.

Um als das erste Glied des disjunktiven Wunsches (*il voudrait descendre au fond de la terre, ou s'élever dans les airs*; Weil) zu gelten, ist der eine erste Vers, I, gegenüber der ganzen übrigen Alphastrophe und der ganzen Alphaantistrophe viel zu kurz. Vielmehr muß sich dieses Kolon bei dieser seiner verhältnismäßig großen Kürze mit dem Folgenden zur Einleit. desselben Wunsches verbinden. Dies findet statt, wenn ἦν sich in dem Sinne von „wo“ an ἐν τῷ κεντρῷ anschließt. Dafür spricht auch der Gebrauch von ἦν = wo in der Antistrophe III und IX, ἦν ὁ ποταμὸς und ἦν ὁ ἀπιδόμος; vgl. Weil *N. C.* 733. 734.

Der Chor wünscht an einer Stelle zu sein, wo ihn der Gott in einen

Schwan verwandelte; er möchte, fern und verborgen, aufhören ein Mensch zu sein. Eine solche Gegend ist eben der Eridanos. Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 219, über den assimilierten Konjunktiv in Nebensätzen, der sich im Sinn des Optativs im Hauptsatz auf Zukunft bezieht.

Der Eridanos gehört zum Land der Hyperboreer; Preller a. O.⁴ 242 ff., Apollon Rhod. IV 596 ff. 614. Dort ist immer lechter Tag, ein Land voll seliger Ruhe und Klarheit (bei welchem Mythos eine dunkle Kunde von den hellen Nächten, den langen Tagen des Loken und höchsten Nordens mitwirkte). Der Atlas liegt in der Nähe (Preller a. O. 243, 3). Die Hyperboreer sind das priesterliche Volk des Phöbus Apoll, den sie unausgesetzt in heiligen Gesängen preisen, der wie Artemis dort seine eigentliche Heimat und Wohnung hat. Zu diesem Lande gehören auch die Schwäne, die schimmernden und singenden Vögel des Lichts, die man auf dem Okeanos heimisch dachte, weil das Land der Hyperboreer mit seinem Eridanosströme an den Okeanos gränzte. Wenn die Priester dort den Apoll feiern, so *ἐκ τῶν Ῥηϊπῶν οὕτω καλουμένων παρ' αὐτοῖς* (den Hyperboreern, den jenseits der Berge, der Rhipäen, Wohnenden) *ἀρῶν καταπίνεται χόκκων ἄρχα τῷ πλῆθει νέφη* und beteiligen sich, harmonisch einstimmend, an den Chorgesängen zu Ehren des Gottes.

Dort sind die *ἱλιβάτοι χροθῶσις* zu suchen. Lexicon Vindob. *χροθῶσις ὁ βαθύτατος τόπος*; Curtius 'Griech. Etyen.' *χροθῶσις* verborgene Tiefe. Der Dichter stellte sich die runde, vom Okeanos umflossene Erdscheibe an den Grenzen, an der Rundung, am niedrigsten vor, nach der Mitte, dem *ἑσπερώς*, zu sich wölbend, wie Achills Schild. Der Himmel senkt sich am tiefsten auf den Umfang, den Okeanos, herab.

Wenn man diese Gegend in Beziehung auf den Eridanos geographisch zu bestimmen suchte, so dachte man an die Pomündung, wo auch die Stadt *Ἀργία* am *κόλπος Ἀδρία*, Strab. V I 8, *Adria* am *mare Adrianum* lag. Dort gab es viele Schwäne. Vergil. *Aeneid.* XI 456–458: *Haud secus atque . . . in . . . | . . . piscoso . . . amne Padusae | Dand sonant rauci per stagna loquacia cygni.* Und Cyenus, der nach Phaethons Tod in einen Schwan verwandelt ward, kam von Lignurion übers Gebürge nach dem darunter fließenden und mündenden Eridanos, Ovid. *Metam.* II 369–372.

Unter, *ἐπὶ*, diesen *χροθῶσις*, wünscht der Chor zu sein, in eine *ἑσπρς*, wohl durch Helios, Apoll, wie Cyenus verwandelt zu werden und von da sich über die Meereswege zu erheben, *ἐσπερίην*. Die Küste ist gebirgig gedacht, und unter ihr am Meer unten sind die *ποταναὶ ἑμίαι*, nämlich der Schwäne.

In diesem Zusammenhang nun also ist das *ἱλιβάτοις* zu verstehen. Ich erkläre es = 'sonnebewandelt'. Auf diese Bedeutung wird Apollon Rhod. III 161–162, 163 angespielt (über andere Bedeutungen vgl. Merkel Prolegom. CLXXX). Dort heisst es: *κῆρυκα || οἰκίωρ ἱλιβάτων, κορυγαὶ γδορός, ἥτις τ' ἀσπείδις | ἱλίως πρώτηςιν ἐκρίδεται ἰακτίεσσιν*, wozu Merkel a. O. *ἐκρίδεται, quod edidi. erit βάττω, Col. Laur. ἐσπείρειται.* Vgl. Plut. *de facie in orbe Lunae* XXII: *Εἴη δὲ τοιαύτην ἑσπερίως ἀπὸδεῖξιν, ὥς Ἀπολλωνιάδῃ,*

doch hier keine *οὐρανός* mit Rück-
bewachenden Minotauri-Asteri-

Das zweite Ereignis
sich allerdings sehr

zu *ἄδω* statt

(vgl. den Name

consumptio,

die Veranda

Gr. 1869

consumptio

matrim

vid 8

Pho

fr

1

*ἰαχῶν μέγιστος εἶναι, οὐκ
καίσιμα καὶ δειλῆς, εἰ οὐκ
αὐτὸν καλὸν τοῦτο κινεῖται
παύμενον, ἐπικινεῖται τὸ σκιάζον.
καὶ τοῖς ist — immensas, als Ursache
so daß also scherzend in dem Sinne
καὶ τοῖς = a sole gradiente factus. Hesych,
Bedeutungen ἐνυλόν, ἄβαν (ἄλιν), ἢ
καὶ τοῖς, βαθύν, ἰλίοις φανόμενον (ἰλίστατον).
wo das Wort vorkommt, sind in der Odyssee;
9, 243 Diese erklärt aber nichts, sondern*

den Grammatikern angeführte Stelle des Stesichoros
spricht gegen die Erklärung von den
ἰλίστατον. Sie thut dies aber nur so weit, als dies dort
sein kann. Wohl aber kann sie darauf zurückgehen. Denn
nicht der Name kann. Wohl aber kann sie darauf zurückgehen. Denn
nach den Angaben der alten Grammatiker bedeutet das Wort dort τὸν
nach der Angabe der alten Grammatiker bedeutet das Wort dort τὸν
hoch und tief bedeutet; und ἐνυλόν wieder ebenso aus den sonne-
beschienenen, über allen Schatten Legenden, hohen Gipfeln verallgemeinert.
Indessen liegt es wohl näher, dabei auf ἄλιν zurückzugehen und
dann nicht den Umweg über ἐνυλόν für βαθύν zu machen, sondern direkt
zu erklären: das, wo man abgleitet, sei es von oben, vom Hohen herab, sei
es nach unten, in die Tiefe, das Stielglatte über einem Abhang. Dies paßt
nun indessen nicht zu Homer, mag es immerhin die etymologisch in Wirk-
lichkeit richtigere Erklärung sein.

Dann folgt die Stelle des Euripides hier, die sich selbst erklärt und
für Od. 9, 243 das Richtige, in Übereinstimmung mit dem sonstigen Ge-
brauch bei Homer, an die Hand giebt.

Abzuweisen ist das *ἐν βαίνουσα, βεβήκεν*, was sich wohl nicht zu
Od. 9 (Naber zu Phytos, sondern an das hier folgende *ἑρθεῖν* u. s. w.
anschließt, als sei ein am Meer liegender, dasselbe gleichsam beschreitender
Fels gemeint. Vielmehr spricht der ganze Zusammenhang für sonne-
beschienen (s. o.); und dazu kommt noch der scharfe Gegen-satz zu *ἑρπε-
δών*. Wie dies zu Anfang von der Alphaantistrophe steht, so *ἰλίστατον* zu
Anfang der Alphastrophe. Unter den *ἰλίστατον* möchte er als
Vogel sein, um zu der Hesperidengegend, einer Insel des Okeanos, zu fliegen.
Unter Felsen am Meer, unter hohen Felsen zu sein, kann der Chor nicht
wünschen: warum sollte gerade das sein Wunsch sein? Tiefe, verborgene
Plätze lägen schon näher. Aber es sollen ja an dem Ort, wo er zu sein
wünscht, nach dem Folgenden Vögelcharen sein; und ist das gerade an
tiefen, verborgenen Plätzen der Fall? Es sind nicht im allgemeinen *ἰλίστατον*
καὶ φανόμενον, sondern *κατεροχόν* so zu nennende, ganz bestimmte *κατεροχόν*
gemeint. Der Gattungsname dient hier als Eigennamen (Kühner 'Ausf.
Gramm.' II 521!); es sind die sonnebewandelten verborgenen Tiefen, wo

der Chor sein möchte. In der Melodie mag das *ἥλιος* besonders accentuiert worden sein. Mit dem Arm und Gesicht zeigt der Chor symbolisch dahin, nach der Gegend, *ὅπου ἥλιος πρῶτον βλάττει*, im Gegensatz zur *ἐσπέρῃ*, der *ὡδὲ ἥλιον δύσας*.

In diesem Sinne aufgefaßt, erhält das Wort eine in den poetischen Zusammenhang sehr passende Bedeutung; siehe auch Odys. 9, 243. Die *Kyklopen ἐν ἡλῶν ὁρέων ραύουσι κάρηνα | ἐν σπέσσι γλαυροῖσι*, 113. 114; vgl. 399. 400: αὐτὰρ ὁ Κύκλωπας μεγάλ' ἦενεν, οἳ δ' αὖ μιν ἀμφὶς | ὦκτον ἐν σπηγεῶσι δι' ἀκρίας ἠμυμόσας. Der *Θυρεὺς μέγας*, den Polyphem vor seine *Thüre* setzte, war eine solche ἀκρίς, eine *ἡλβατος πέτρη*, eine von den Bergspitzen, die *ἥλιος* zuerst beschien, auch vor den *Θύραις* des Polyphem, der selbst einem *ὄρει* gleich (191); vgl. 181 *ἦν δ' ἀπορρήξας χοιρὴν ὄρειας μεγαλόνο*; 283. 284: νῆα μὲν μοι κατέβη Ποσειδάων ἐνοσίχθων | πρὸς πέτρῃσι βλάτων ἑμῆς ἐπὶ νύκτι γαίης | ἀκρὴ προσπλέσας; Etymol. Magn. ἀκρίας, τὰς ἀκροακίας; ἀκρίς, τὸ ἀκρωτήριον; Berggipfel, vorzugsweise Vorgebirge bei Apollon. Rhod. I 1273. 1274: αὐτὴν δ' ἀκροτάτας ἐπετόλχεθεν ἀκρίας ἀστήρ ἡῶος. Schol. 1273 [Merkel-Keil 380] ὁ ἐσπερός; dort wird über den Lapithen *Ἡφολιγένης* erzählt 1240 ff., wo auch vom Eintreiben von *μέγα* die Rede ist, *ἐλ σταθμοῖσι*, also eben Reminiscenzen an Homerische Ausdrücke besonders nahe lagen. Sonst kommt das Wort bei Apollonius sowohl von morgendlich, I 519. 520, als von abendlich, III 1191. 1192, beleuchteten Bergspitzen vor. So liegt auch das Land der *Kyklopen*, wo Polyphem die *ἡλβατος πέτρη* nahm, nicht im Osten, wie der Weg Odys. 9 von den *Kyklopon* über die *Lotophagen* zu den *Kyklopon* zeigt; und so bedeutet auch *ἡλβατος* abstrakt, in dieser Deutung, überhaupt sonnebeschienene Berggipfel, ob sie nun im Osten oder Westen sind. Wird aber der Gattungsname *ἡλβατος* als Eigennamen gebraucht, so liegt das *Sonnebewandelte* da, wo die *Sonne* aufgeht.

Auch sonst finden sich Od. 9 manche Ausdrücke, die im Hippolyt wiederkehren: 118 ἀπεγείσται, 115 ὁρεσώφους, 227. 470 ἄλυσρον, 269 σέλακα, 451 σταθμοῖδε.

713 nun haben Libri *χοιδῶν* = *AOIΔAN* des Euripides, wofür man *χοιδῶν* konjiziert. Ich konjiziere *χοιδῶν*. Ihren *Schwänzen*, den *Schwänzen* des Lebens, möchte die *Tränen* vollenden; zu den *seligen* Inseln fliegend, möchte sie selig sterben. Zur Konstruktion vgl. II. XXIV 115: ἄγχιον Ἡρώεω μεγαλήτορι ἴλιον εἶδον, Eurip. Suppl. 1066: ἐπὶ πολλοῖς ἰσθμῶσι, Herod. III 82: σιγῶτο . . . ἐπὶ δυσμενείας ἀνδρας, Kühner 'Ausf. Gr.' II 436; vgl. über εἰς 407 Shakespeare Henry IV, I. A. III, Sc. 1 the herds were strangely clamorous to the frightened field (= Delius zu der Stelle). Dagegen kann, trotz der Gedankenähnlichkeit, grammatisch doch nicht die Stelle im I. Kommos *ὁλοῖμαι, πρὶν σὺν παλῶν κατανοῦσαι* herausgezogen werden. Denn wenn man zu *Ἐσπερίδων ἀνύσαιμι τὰν χοιδῶν* ein *ὄρει* ergänzen wollte, was würde aus dem dann ohne näher bestimmenden Genitiv absolute stehenden und so das *Ἐσπερίδων* von seinem Substantiv *τὰν χοιδῶν* trennenden *ἐπὶ μελόσπορον ἀκτῶν*? Oder wollte man

das Ziel doppelt bezeichnet finden, nicht bloß Ἑσπερίδων (substantivisch) ἐπὶ μηλόσπορον ἰκτάρ, sondern auch τῶν ᾠδῶν, dann nicht appositiv zu Ἑσπερίδων, unmittelbar als Ziel, mit zu ergänzendem ὁδόν, von ἀνέσταιμι abhängig sein, dazu konstruieren lassen? Was sollte denn aber der Chor gerade bei den katexochen Sängerinnen wollen? Als bloße Apposition ans zu Ἑσπερίδων stünde es ja dann nicht und ließe sich nicht einmal durch diese Auffassung halten. Ein Vogel möchte die Trözenierin werden, um zu den Sängerinnen zu fliegen? Wer sind das, katexochen die Hesperiden?

Im Phaethon des Euripides Fragm. 775 Dindorf v. 31. 32 heißt es: πηγαὶ τ' ἐν Ὠκεανῷ μελῶν κύκνος ἀγέ. Und nach Scut. Hercul. 313. 316. 317 sind diese Schwäne beim Okeanos: πᾶν δὲ συνίχει (der Okeanos) οὐκὸς πολυδάδαλον· οἱ δὲ καὶ αὐτὸν | κύκνοι ἀρσιπόται (vgl. in unserm Stasimon ἐρδιήν) μεγά' ἦπνον. οἳ ἥ γε πολλοὶ | νύχον ἐπ' ἄκρον ἔδωρ. Nach Passow s. v. Ὠκεανός, 2606 a, sind die πηγαὶ des Okeanos im Westen, wo die Inseln der Hesperiden liegen; wo auch (Preller a O. 33. 36. 38. 164; Schoemann 'Commentar zur Theogonie Hesiods' S. 235) die Styx, ein κίρκος Ὠκεανοῖο, entspringt, die ἐκ πέτρης καταλήβεται ἡλύβατοιο, wo die Wohnung des Hlios ist. Allein an unserer Stelle sind die Schwäne im Osten der Gegend, wohin sie fliegen, dort im Westen einer andern Gegend; denn von der Gegend, wo sie sind, wünscht die in einen Vogel verwandelte Trözenierin über die Gegend, wo Phaethon unterging, zu den Hesperiden zu fliegen.

Die Hervorhebung des μηλόσπορον hat einen Sinn; denn von dem Frevler Phidras fort möchte der Chor zu dem Ort, wo die goldenen μήλα, das Sinnbild der ehelichen Liebe und Fruchtbarkeit, wachsen, von wo Poseidon die Menschen fernhält, „damit sie den ewigen Frieden nicht stören“, Horat. Epod. XVI 57 — 60 (Barthold im Philol. XXXVI 167), wo des Zeus und der Hera Beilager eben jetzt zur Zeit der Dionysien gefeiert wird, vgl. 749 κοίταις mit 131. 132 ποσειδά κοίταις. Allein wozu die Hervorhebung der Sängerinnen?

Oder wenn man ᾠδῶν liest, zu den Gesängen, den Weg zu den Gesängen möchte ich vollenden, würde das in den Sinn passend? Das mußten die Gesänge der Schwäne sein, bei denen von ἀγέλας die Rede ist. Denn die Gesänge der 3 Hesperiden sind doch nicht zahlreich genug, um den Ausdruck „zu den Gesängen“, zum Ort der Gesänge zu rechtfertigen; qualitativ aber sind die Gesänge weder der Schwäne noch der Hesperiden in höherm Sinn, katexochen, Gesänge als alle andern, namentlich die der Musen. Wo indessen Herden von Schwänen stets singen, da ließe sich wohl von einem Ort der Gesänge sprechen.

Doch das paßt hier auch gar nicht; denn die Herden der Schwäne sind nicht bei den Hesperiden, sondern unter den ἡλύβατο; κενόμασι. Und wozu sollte der Chor gerade ewig selig singen wollen? Daß er den Lebensberuf des Singens hat, kommt nicht in Betracht; den Wunsch, diesen ewig fortzusetzen, könnte er nur ausdrücken, wenn er aus der Rolle tel-

Er soll als die Person, die er spielt, als Trözenierin den Wunsch aussprechen

Der bildlich ausgedrückte Sinn ist, daß die Trözenierin ihr Leben auf den seligen Inseln enden möchte, daß ihr Lebensende ein seliger Schwanengesang sei. Der Eingang in den Hades ist bei der Mündung des Okeanos in die Thalassa; beim Eingang in den Hades möchte die Trözenierin die Götterseligkeit auf den seligen Inseln schauen, selbst dadurch beseligt. Nach Platos Phädrus 85 A. B. singen die Schwäne, die Vögel des Apollo, wenn sie sterben sollen, aus Freude über das Gute, was sie dann im Hades vorherrschen. Nicht so passend ist die Heranziehung des Gedankens bei Aristoteles, vgl. Horat. Od. II 20 zu Anfang, daß die Seelen der Dichter nach dem Tode in Schwäne übergehen. Denn es handelt sich in unserer Stelle nicht um den Zustand nach dem Tode, sondern ums Sterben; nicht in den Hades möchte der Chor gelangen, sondern sterbend auf die seligen Inseln. Und von da wohin dann? In den Hades, den Tod? Das bleibt ungedacht, ungesagt. Um aber dahin zu fliegen, zu der Hesperidenküste, möchte sie zunächst unter den *ἱλιβάτοις κερθμῶσι* in eine *ὄρνιν*, einen Schwan verwandelt werden. Dann will sie erst sich über das Unglücksmeer des Phaethon erheben und von da zu der Hesperidenküste fliegen, dorthin ihren Gesang vollenden. Charakteristisch steht *ΑΟΙΩΝ* an derselben Stelle wo *ΟΡΝΙΝ*, am Ende des Kolons II von Alpha; es ist die *ἀοιδά* dieser *ὄρνις*, worum es sich handelt.

Der Weg geht hier im Norden herum von Ost nach West. Bei Homer fährt Odyssens im Süden herum, von den Kikonen bei den Loto- phagen herum zu den Kyklopen. Auch deren Land ist ein Land, das seine Nahrung von selbst ohne Ackerbau spendet, und die davor liegende Insel wird wie eine Art selige Insel geschildert; Odyss. 9, 106 ff. Es klingt fast wie eine Variation desselben Themas.

Der Mythos vom Schwanengesang knüpft an Wirklichkeit an, die indessen von den Alten verwirrt und falsch aufgefaßt wurde.

Aristot. Histor. Anim. X 12 S. 615, 2 B.: *ῥόδιον δὲ (οἱ κύκνοι), καὶ περὶ τὰς τελευταίας μάλιστα ἄδουσιν· ἀναπέτουνται γὰρ καὶ εἰς τὸ πέλαιος, καὶ τινες ἤδη πλείοντες παρὰ τὴν λιβύην περιέτεχον ἐν τῇ θαλάττῃ πολλοὺς ἄδουσι καὶ ἡ γοῶντι, καὶ τοῦτοις ἑώρων ἀποθνήσκοντες ἐνλοις.* Aelian. Var. Hist. I 14: *πιστεύεται οἶν, ὅτι ἄδει, καὶ λέγοναί γε αὐτὸν μάλιστα ἱκτῖνον εἶναι τὸν τρόχιον εὐφρονότατον γε καὶ ῥοδικώτατον, ὅταν ἢ περὶ τὴν καταστροφὴν τοῦ βίου. διαβαίνοισι δὲ καὶ πέλαιος καὶ πτερυγία καὶ κατὰ θαλάσσης. καὶ αὐτοῖς οὐ κέρμεν τὸ πτερόν.* Vgl. auch Aelian. Nat. Hist. II 32 Einen Zweifel spricht Plin. Nat. Hist. X 23 aus: *Olorum morte narratur plectilis cantus. falso, ut arbitror aliquot experimentis.*

Hierbei findet eine Verwechslung des gemeinen oder stammten Schwans, desjenigen, den man auf unseren Teichen halt, mit dem wilden oder Sing- schwan statt. Letzterer hat seinen eigentlichen Aufenthalt im Norden der 3 Welttheile (das paßt zu unserer Stelle) und kommt des Winters ins süd- liche Rußland, auch nach Deutschland und selbst nach Italien und Griechen-

land. Fliegen sie in kleinen Scharen hoch in der Luft, so lassen sie ihre wohlklingende, melancholische Stimme wie fernhin tönende Posunen hören und verdienen daher wohl ihren Namen. Es ist nicht unbegründet, daß sie, verwundet, noch vor dem Tode ihre wie eine Silberglocke klingende Stimme hören lassen. Oken 'Allg. Naturgeschichte', Stuttgart, Hoffmann, 1837, Bd. 7, 1, S. 482–484.

Hervorzuheben sind einige Wort- und Sinnbeziehungen zwischen den Strophen und der Alphaantistrophe. Vgl. $\pi\rho\epsilon\phi\upsilon\sigma\sigma\alpha\nu$ und $\lambda\epsilon\upsilon\sigma\sigma\iota\sigma\tau\epsilon$, $\delta\epsilon\rho\iota\nu$ und $\delta\epsilon\upsilon\sigma\sigma\iota\varsigma$, $\epsilon\pi\iota$ $\pi\acute{o\nu\tau\iota\omicron\nu$ $\kappa\acute{\alpha}\mu'$ — $\acute{\alpha}\kappa\tau\acute{\alpha}\varsigma$ und $\epsilon\pi\iota$ — $\acute{\alpha}\kappa\tau\acute{\alpha}\nu$, $\delta\iota\alpha$ $\pi\acute{o\nu\tau\iota\omicron\nu$ $\kappa\acute{\epsilon}\mu\alpha$, $\epsilon\upsilon'$ $\delta\lambda\phi\iota\delta\omicron\phi\omicron\varsigma$ und $\delta\lambda\phi\iota\delta\omicron\nu$ $\epsilon\pi'$ $\omicron\lambda\kappa\omega\nu$. Zeus und Phädra kamen beide von Kreta zu ihrer $\kappa\omicron\iota\tau\alpha$, jener zu den seligen Inseln, diese $\zeta\alpha\kappa\omicron\nu\nu\alpha\gamma\omicron\upsilon\alpha\iota\sigma\iota$ $\delta\iota\alpha\sigma\iota\nu$. Vgl. auch $\nu\alpha\upsilon\tau\alpha\iota\varsigma$ in Antistr. α' mit $\nu\alpha\upsilon\pi\alpha\tau\alpha\varsigma$ im 1. Stas. Antistr. β' .

In diesem ganzen Zusammenhang verstehe ich den als $\kappa\acute{\epsilon}\mu\alpha$ $\tau\acute{\epsilon}\varsigma$ gedeuteten Euripideischen Text $\kappa\tau\upsilon\mu\alpha\tau'$ 12 als $\kappa\acute{\epsilon}\mu\alpha$ $\acute{\alpha}\tau\alpha\varsigma$. Der Artikel nimmt sich wie ein Flickwort aus, während $\kappa\acute{\epsilon}\mu\alpha$ $\acute{\alpha}\tau\alpha\varsigma$ dem $\sigma\iota\mu\acute{o}\nu$ $\tau\acute{\epsilon}\mu\mu\omicron\iota\alpha$ wegen über eine kräftige Charakteristik giebt. Mit dem attributiven Genitiv $\acute{\alpha}\tau\alpha\varsigma$ aber vgl. Aesch. Perser 1038, Wecklein, adjektivisch $\acute{\alpha}\tau\alpha\iota\varsigma$ $\tau\omicron\nu\nu\iota\alpha\iota\sigma\iota$. So erhalte ich die oben angedeutete Alliteration von $\pi\acute{o\nu\tau\iota\omicron\nu$ $\kappa\acute{\epsilon}\mu\alpha$ $\acute{\alpha}\tau\alpha\varsigma$ $\delta\omicron\theta\eta\nu\alpha\varsigma$ $\acute{\alpha}\kappa\tau\acute{\alpha}\varsigma$ mit $\pi\acute{o\nu\tau\iota\omicron\nu$ $\kappa\acute{\epsilon}\mu\alpha$ $\acute{\alpha}\lambda\lambda\iota\kappa\tau\upsilon\pi\omicron\nu$ $\acute{\alpha}\lambda\mu\alpha\varsigma$. Vgl. auch zu $\sigma\iota\mu\acute{o}\nu$ $\tau\acute{\epsilon}\mu\mu\omicron\iota\alpha$ $\nu\alpha\iota\omicron\nu$ $\omicron\rho\gamma\alpha\nu\theta\acute{\upsilon}$ $\tau\acute{o}\nu$ $\acute{\alpha}\tau\lambda\alpha\varsigma$ $\epsilon\chi\epsilon\iota$ v. 3, 4: $\delta\omicron\sigma\iota$ $\tau\epsilon$ $\Pi\omicron\tau\omicron\nu$ $\tau\epsilon\mu\acute{\alpha}\omicron\iota\omega\nu$ τ' $\acute{\alpha}\tau\lambda\alpha\nu$ $\tau\iota\kappa\acute{o}\nu$ | $\nu\alpha\iota\omicron\nu\sigma\iota\nu$ $\epsilon\iota\delta\omega$ und 1158, 1159: $\omicron\tilde{\iota}$ τ' $\delta\theta\eta\nu\alpha\iota\omega\nu$ $\pi\acute{o\lambda\iota\varsigma$ | $\nu\alpha\iota\omicron\nu\tau\epsilon$ $\kappa\alpha\iota$ $\gamma\eta\varsigma$ $\tau\acute{\epsilon}\mu\mu\omicron\iota\alpha\varsigma$ $\tau\omicron\phi\omicron\varsigma\eta\mu\alpha\varsigma$. — Zu der Auffassung $\kappa\acute{\epsilon}\mu\alpha$ $\tau\acute{\epsilon}\varsigma$ wirkte vielleicht zusammen, daß man . vom Sänger mit Iktus vorn gehört hatte und daß es nachher in β III $\kappa\acute{\epsilon}\mu\alpha$ $\acute{\alpha}\lambda\lambda\iota\kappa\tau\upsilon\pi\omicron\nu$, ., heißt.

Gliederung des Sinns. In Alpha spricht der Chor von sich selbst, in Beta von Phädra. Die Gesamtordnung ist ebienstisch, indem die Alpha-strophe und Betaantistrophe, Anfang und Ende, und die Alphaantistrophe und Betastrophe, Mitte und Mitte, analog gegliedert sind. Der Kürze halber will ich diese 4 Strophen durch $S^1 S_1 S_2 S^2$ = erstes äußeres, erstes inneres, zweites inneres, zweites äußeres System bezeichnen.

In $S^1 S^2$ stehen 3 und 3 vorangehende Kola zu Anfang gegen 7 und zu 9 erweiterte 7 folgende am Ende. Die 7 und 9 beginnen mit der Konjunktion δ' . In S_1 und S_2 aber sind 2, 6 (= 4, 2), 2 analog, mit Variation, wie 6 (= 2, 4), (zu 6 erweiterten) 4 geordnet.

In S^1 nämlich sprechen I. II. III den Wunsch des Chors aus, in den heliosgewandelten Abhängen in einen Vogel verwandelt zu werden; davon ist I der Hauptsatz, II. III der Nebensatz mit $\epsilon\upsilon\alpha$. Analog sind in S^2 die ersten I. II. III in I und II. III gegliedert, indem II. III das Geschehene angeben, I den Grund, weshalb das geschehen ist: wobei zwischen I und II, wie zwischen II und III Synaphiea der Kola stattfindet, die in S^1 fehlt.

Die folgenden 7 Kola sind in S^1 in 3 und 4 gegliedert, indem 3 wieder Hauptsatz, 4 Nebensatz sind, und jene 3 sagen, daß der Chor sich dann aufs adriatische Meer, der Ata und des Erdanus Gewässer, erheben würde, und diese 4, daß dort die Heliaden um Phaethon klagen.

Auch in S^2 bestehen die zu 9 erweiterten 7 aus 3 und 6, indem die 3

Ursache und Ort, die 6 That und Weise des bevorstehenden Selbstmords angeben. (Übereinstimmend gehört V in S^1 und S^2 dem Gedanken nach halb zu IV, halb zu VI, um eben diese Gruppe von 3 Kola im Gedanken zur Einheit zu verbinden. Als die 2 erweiternden Kola unter den 6 der zweiten Hälfte von S^2 sehe ich X und XI an, welche den Gedanken von *xata-deδrica* durch *εἰδοζὸν γέμαρ* u. s. w. amplifizieren, während XII den *ἔργα* als *ἀλγυκόν* behandelt.

In S_1 handelt das erste Paar in einem Hauptsatz, das letzte in einem mit *ἴτα* beginnenden Nebensatz mit allgemeinen Angaben von dem Ort, wohin die Trözenlerin schließlich fliehen möchte, von der seligen Hesperidenküste, die den Göttern Glückseligkeit wachsen läßt. Die mittleren 6 aber, welche die Form eines auch mit *ἴτα* beginnenden Nebensatzes haben, geben die Beziehungen dieses Ortes zu den Göttern an; zuerst 4 die zu Poseidon, der das Grenzland bewohnt, das innerhalb an den (von Atlas gehaltenen) *οἴκῳ* steht, und der dort die Sterblichen, die Schiffer von den seligen Inseln fernhält; dann 2 die zu dem draußen auf der Hesperidenküste im heiligen Ebelager ruhenden Zeus, durch *τ'* an die 1 angeknüpft. V ist hier nicht halb zu IV, halb zu VI gezogen.

In S_2 enthalten 2 von den 6 ersten den Vokativ, dann 4 den ihn näher charakterisierenden Nebensatz. Beide Satzteile sind dadurch zur Einheit verknüpft, daß die 1 in II zurückgreifend einen Teil von II herübernehmen. Eine Wortbeziehung liegt in *πορθυλῆς* und *ἐνὸρρεας*. Das Relativ *ἥ* funktioniert hier bei der Verknüpfung der 2 und 4 analog dem *τ'* in S_1 bei der Verknüpfung der 1 und 2 dort. V ist, analog dem V in S_1 , nicht halb zu IV, halb zu VI gezogen. Darauf handeln die zu 6 erweiterten, 4 letzten Kola in S_2 von Phädra im Nominativ. In VII, VIII ist die Rede vom Ursprung des Unglücks der Fahrt, in IX—XII von ihrem Ziel, Athen, genauer Munchia; indem XI, XII die erweiternden Kola sind, deren Verbium *ἔλασεν*, wenn keine Erweiterung stattfände, schon in X stehen würde. Die Verknüpfung der 6 an die 6 ist durch *καὶ* bewirkt.

Die Gesamtordnung in $S^1 S_1 S_2 S^2$ ist demnach: 3 (1. 2). 7 (3. 4): 2. 6 (4. 2): 2, 6 (1. 2). 4 (2. 2 zu 1 erweitert): 3. (1. 2). 7 (3. 4 zu 6 erweitert).

Herstellung der Ordnung. Bei der Untersuchung beschlich mich hier eine gewisse unruhige Erwartung, ob wohl die im 2. Stasimon eingetretene *ταραχὴ* sich im 3. Stasimon durch Ausgleichung der dortigen *ταραλλογὰς* wieder in eine einfache Ordnung verwandeln werde. Desto leichter wählte ich mich, als die 2×48 Zeilen so bestimmt ausgeglichen wurden.

Dadurch nahm der Chor wieder gerade Stellungen auf je 2) ein, indem zugleich sich ein Plus von je 2 Kola in S_2 und S^2 ergab.

Das Übermäßige in diesen vermehrten Zahlen der Engen und Wege entspricht dem Gedanken, der in Strophe *β'* weite Entfernungen erwähnt und in Antistr. *β'* eine weite Ausmalung des Selbstmordes ist.

Aber noch in einer andern Richtung ist die gestörte Ordnung wieder zu stellen, nämlich in der Reihenfolge der je 5 Choreuten je in ihrem *Strochos*, die aus AE, BΔ, Γ wieder zu ABΓΔE zurückzuführen ist.

Dabei ist jedoch ein vollständiger Abschluß noch nicht in diesem 3. Stasimon zu erwarten, weil es noch nicht ein abschließendes Stasimon ist. Dies zeigte sich schon darin, daß die beiden Seitenstoichen erst auf die Reihen 20 und noch nicht auf die Reihen 32 zurückkehrten.

Im 1. Stasimon nun standen anfangs ABΓΔΕ jambisch auf 32 ια, ιδ, ιζ, κ, κγ, am Schluß aber anapästisch auf 20 ιβ, ιδ, ιη, κ, κδ. So standen sie dann auch noch zu Anfang des 2. Stasimons, indem AGE je um 1 Enge weiter nach dem Logeion zu gerückt, BΔ auf ihren χώραι geblieben waren; so daß die Entfernungen zwischen AB, ΓΔ, E zu $1\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$, 1 Anapäst geworden waren, der Stoichos als Ganzes aber dem Logeion um 1 Enge näher gekommen war. Hieraus entstand die gestörte Ordnung AE, BΔ, Γ auf 10 ιβ, ιγ, 16 ιγ, ιε, 20 κδ am Ende des 2. Stasimons. So stehen die je 5 Seitenchoreuten nun noch zu Anfang dieses 3. Stasimons. Die Symmetrie läßt vermuten, daß antithetisch hieraus eine anapästische Ordnung entsteht, indem nach der andern Seite B sich Γ, Δ sich E nähert, so daß dann A, BΓ, ΔE um 1, $1\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$ Anapäst je von einander entfernt auf 20 ιβ, ιγ, ιη, κβ, κδ stehen.

Thema*)	Variation	Strophe α' (α)
I $\overset{\wedge}{\sim} \sim \sim \sim \sim \sim$	baab $\overset{\wedge}{\sim} \sim \sim \sim \sim \sim$	Ἡλιότοις ὑπὸ κενθρῶσι γενοίμασθ
II $\sim \sim \sim \overset{n}{\sim} \sim \sim$	$\sim \sim \sim \overset{n}{\sim} \sim \sim$	ἴνα με πικροδοσαν ὄρνισ
III $\sim \sim \sim \overset{n}{\sim} \sim \sim$	$\sim \sim \sim \overset{n}{\sim} \sim \sim$	θεὸς ἐν ποταμῶσι ἀγέλασι θείῃ
IV $\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	$\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	ἀρθείην δ' ἐνὶ πόντιον
V $\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	$\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	κῆρ' ἄτας Ἀδριηνῆς
VI $\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	$\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	ἀκτῆς Ἡριδαιῶν θ' ἔδωκε,
VII $\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	$\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	ἴνθα πορφύρεον σταλάσσον-
VIII $\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	$\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	σιν εἰς οἶδμα πατρὸς ταλαιναῖ
IX $\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	$\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	πορφυρῶντος οὐκὼν δακρύων
X $\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	$\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	τὰς ἡλεκτροφανῆς ἀνγῆς

Thema	Variation	Antistrophe α' (α).
I $\overset{\wedge}{\sim} \sim \sim \sim \sim \sim$	baab $\overset{\wedge}{\sim} \sim \sim \sim \sim \sim$	Ἐπιγρίδων δ' ἐνὶ μιλίοσπορον ἀνταῖ
II $\sim \sim \sim \overset{n}{\sim} \sim \sim$	$\sim \sim \sim \overset{n}{\sim} \sim \sim$	ἀνύσαιμι τὴν αἰδάν.
III $\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	$\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	ἴν' ὁ ποταμὸς πορφυρέας λίμνας
IV $\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	$\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	ταῦταις οὐκ' ὁδὸν νεμῖ,
V $\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	$\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	σεμνὸν τέκνονα ναίων
VI $\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	$\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	οἶσανθ, τὸν Ἄτλας ἔχει,
VII $\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	$\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	κρήναι τ' ἀμβρόσιαι χύονται
VIII $\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	$\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	Ζητὸς μελάθρων παρὰ κοίταις.
IX $\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	$\sim \sim \sim \sim \sim \overset{n}{\sim}$	ἴν' ὀλβιοδωρὸς αἰξὶ ζαθία
X $\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	$\sim \sim \sim \sim \sim \sim$	χθὼν ἐβδαιμονίαν θείοις

*, Wegen der Zeichen vgl. die ähnliche Tabelle im 2. Stasimon.

	Thema	Variation	Strophe β' (β)
I	— — — — —	— — — — —	ὦ λευκώτερε Κρησία
II	— — — — —	— — — — —	πορθμῆς, ἃ διὰ πόντιον
III	— — — — —	— — — — —	κῆρυ' ἀλίκευπον ἑλμας
IV	— — — — —	— — — — —	ἐπὶ φρεσὶς ἐμὴν ἄρασσαν
V	— — — — —	— — — — —	δολβίων ἀπ' οἴκων,
VI	— — — — —	— — — — —	κακοινοφροσύναν ὄνασιν.
VII	— — — — —	— — — — —	ἦ γὰρ ἀπ' ἀμφοτέρων ἦ
VIII	— — — — —	— — — — —	Κρησίας ἐκ γῆς διέδορξας
IX	— — — — —	— — — — —	ἔπειτα' ἐπὶ κλεινῆς ἄσθνης,
X	— — — — —	— — — — —	Μυννεχίου δ' ἀνταῖον ἐκδή-
XI	— — — — —	— — — — —	σαντο πλευνῶς πεισμάτων ἐφ-
XII	— — — — —	— — — — —	γῆς ἐπ' ἀντίρου τε γῆς ἔβασαν

	Thema	Variation	Antistrophe β' (β)
I	— — — — —	— — — — —	ἀνθ' ὃν οὐχ ὄσων ἰσώ-
II	— — — — —	— — — — —	των δεινῶ φρένας Ἀφροδί-
III	— — — — —	— — — — —	τας νοσῶ κατακλίσσῃ
IV	— — — — —	— — — — —	χαλεπῶ δ' ἐπὶ φαντοῖς οὐρα
V	— — — — —	— — — — —	συμπορῶ, τεράτων
VI	— — — — —	— — — — —	ἀπὸ νομφιδίων κρημασίων
VII	— — — — —	— — — — —	ἄφεται ἀμφὶ βρόχον λευ-
VIII	— — — — —	— — — — —	κῆ καθαρμόζονσα διέρω,
IX	— — — — —	— — — — —	δαίμονα στεγνάν καταιδε-
X	— — — — —	— — — — —	σθεῖσα τὰν τ' ἰδὼσαν ἀιθαί-
XI	— — — — —	— — — — —	ρομήναι φάμαν ἀπαλλίσ-
XII	— — — — —	— — — — —	σουσά τ' ἀλγεινὸν φρενῶν ἔρωτα

Thema und Variation. Das Verhältniß 2. 3 oder 3. 2 weicht mehr als das Verhältniß 3. 4 oder 4. 3 vom isischen Gleichgewicht ab und ist insofern mehr erregt als dieses. Die Erregung wird größer, wenn ein B (schritt) hinzutritt, so daß noch ein schräger Schritt mehr geschieht, 2. B. — — — — —. Geringer wird sie, wenn für den diplasischen Teilluß polyschematisch ein isischer 4-zeitiger, namentlich der ruhigste, ein Spondeus eintritt, z. B. — — — — — für — — — — —; — — — — — für — — — — —. Verbindet man mit einem P (son) einen andern P. nebst 2-zeitigem B., so ist diese Verbindung mehr erregt, als wenn man einen 3- und einen 4-, oder einen 4- und einen 3-zeitigen P (so) mit einem P. verbindet; in jener Verbindung sind mehr schräge Schritte als in dieser. Das μέτρος beider Verbindungen und die Zahl des πάους in ihnen sind gleich groß, 12 und 8'.

Diese Verhältnisse, das hemiolische und das epitritische, können sich aber auch ferner bei der Gliederung einer Anzahl Kola in Gruppen finden. So können z. B. 10 Kola in 6. 4 oder 2. 6. 2, 7 in 3. 4 oder 4. 3 gegliedert werden. — Man kann das epitritische Verhältniß erweitern, indem man zu den 7 noch 3 hinzusetzt und so die Verhältnisse 3. 7, 7. 3 bildet, wobei die 7 wieder = 3. 4 oder 4. 3 sein können. Dies erweiterte epitri-

tische Verhältnis weicht mehr als das nicht erweiterte hemiolische vom isischen ab und ist daher erregter als dieses — Es sind noch mehr Entwicklungen des Hemiolischen und Epitritischen möglich. Obige habe ich ausgewählt, weil sie im 3. Stasimon vorkommen.

Unter Anwendung obiger Verhältnisse ist das 3. Stasimon einheitlich gebaut. In der metrischen Grundlage ist Alpha hemiolisch, Beta (erweitert) epitritisch. Durch den Satz aber und im Anschluß daran auch in einer Modifikation der metrischen Form und Ordnung wird das Ganze chiasmisch einheitlich, indessen so, daß darin doch ein Fortschritt stattfindet, von der Höhe der Welle ins Thal und wieder steigend zur höchsten Höhe der Brandung; in α eine doppelte hemiolische Ordnung, die in epitritischer Weise erregt wird, in β eine doppelte hemiolische Ordnung ohne epitritische Erregung, in β eine doppelte epitritische Ordnung, die in hemiolischer Weise gemäßigt wird, in γ eine dreifache epitritische Ordnung.

Um den allgemeinen schwankenden Erregungszustand auszudrücken, bildet in jedem Kolen 1 P. den Hauptteil, da dieser π . zwischen Diplasischem und Isischem schwankt.

Verschiedenartige Zusätze zu diesem P. gestalten die Kola mehr oder weniger erregt. So sind in Alpha 4mal, in Beta 3mal je ein 3- und ein 4-zeitiger π ., so daß dort 4, hier 3 Dochmiaker sich finden. Diesen 4 weniger erregten Kolen dort stehen 6 mehr erregte gegenüber, worin der Zusatz je aus 1 P. mit B. besteht, den 3 weniger erregten hier aber 7 mehr erregte, worin er aus je 1 Syz. von 1 der beiden Geschlechter besteht, die zusammen die vordere Hälfte eines Dochmiakers bilden. Sowohl der strophische als der antistrophische Stoichos tanzt erst ein hemiolisches, dann ein epitritisches System. Das hemiolische ist weniger erregt als das (vermehrt) Epitritische. Um diesen Gegensatz bestimmter zu markieren, ist die Reihenfolge der Glieder dort sinkend, 6. 4 (in α zu 2. 6. 2 variiert), hier steigend 3. 7.

Da in Alpha ein im allgemeinen geringerer Erregungszustand als in Beta auszudrücken ist, so wird dies noch deutlicher dadurch gemacht, daß die mehr und die weniger erregten Kola nicht je zusammen einander scharf gegenüberstehen. Sie sind nämlich so durcheinandergelockt, daß die Reihenfolge 3 von jenen, 3 von diesen, 3 von jenen, 1 von diesen ist. Man kann zwar auch die ersten und dritten 3, die zweiten 3 und das letzte 1 in Gedanken vereinen; allein es sind die dabei zusammengehörigen 3 und 3, 3 und 1 durch je eine Gruppe von 3 der andern Art getrennt. Diese Art der Gruppierung ist also loser und ist die Nebenordnung der andern gegenüber, wobei die ersten 3 und 3 und die letzten 3 und 1, wie sie einander unmittelbar folgen, zusammengenommen werden. Diese letztere Gruppierung ist die Hauptordnung. Da nun bei ihr 3 mehr und 3 weniger erregte in einer gemäßigteren Mischung den wenigeren 3 und 1 in einer Mischung mit dreifachem Übergewicht des Mehrerregten gegenüberstehen, so erhält das Ganze der 10 Kola einen weniger erregten Charakter, wie ihn eben Alpha haben soll. Dazu kommt, daß in den mehr erregten ersten 3 die Welle vom

P. mit B. zum bloßen P. innerhalb jedes Kolons sinkt, in den mehr erregten dritten 3 aber innerhalb jedes Kolons vom bloßen P. zum P. mit B. steigt. In den Dochmiakern aber, den zweiten 3 und dem letzten 1, steigt die Erregung innerhalb eines jeden vom epitritischen zum hemiolischen Verhältnis (durch Variation jedoch im letzten 1 Kolon von α weniger erregt, während sie in dem von α zuletzt nicht spondeisch verlangsamt ist und so schon zur Neigung von β überleitet). So sinkt die Bewegung innerhalb jedes Kolons der 1. U.-P., steigt in der 2., noch mehr in der 3., steigt und sinkt in der 4., innerhalb jedes Kolons. — Diese technische hemiolische Doppelordnung ist von einer grammatischen und technischen epitritischen durchflochten. Grammatisch nämlich bildet die 1. U.-P. einen Hauptsatz mit Nebensatz 1, II, III und ist die 1. H.-P., der sich als 2. H.-P. die 2. und 3. 4. U.-P. als Hauptsatz mit Nebensatz, IV, V, VI und VII VIII, IX, X anschließen. Dem entspricht technisch die Folge der verschiedenen Formen der P. in den Hauptteilen, die $b b b$ und $e b e$; $e b b$, e (e = Kretiker, b = Bakchius $\cup \cup$) geordnet sind (nämlich $e b e$ durch Variation aus $e e e$).

So herrscht in α das Hemiolische, etwas mehr erregt durch das Epitritische (erweitert Epitritische).

In α ist nur das hemiolische Ordnungsprinzip gebraucht. Die Welle senkt sich von α zu α und wird weniger erregt. Die 6 und 4 Kola bilden die erste Ordnung, die hemiolische Grundlage, technisch, ebenso wie in α . Sie erleiden aber durch die zweite eine hemiolische Variation. Der Sinn und Satz nämlich teilt α in 2, 6, 2 Kola. Es wird das Ziel des Fluges geschildert, in den 2 und 2 als der Ort, wo es so herrlich ist ($\tilde{\alpha}\alpha$ = wo, in IX), in den 6 als der Ort, wohin einerseits vom Unglück her die Menschen nicht zugelassen werden, anderseits vom Glück her die ambrosischen Quellen fließen ($\tilde{\alpha}\alpha$ = wohin, in III). Dem entspricht eine Variation der technischen Form. In III ist der B. umgestellt, so daß der Haupt-P. vorn statt hinten steht und $\cup \cup \cup$ statt $\cup \cup \cup$ wird. Dadurch ist, wie auch im Sinn und Satz, eine epitritische Form unmöglich gemacht, indem nun keine der 4 U.-P. 3 Kola enthält. Um die 6 (1. 2) abzugrenzen, ist anderseits in VIII der Haupt-P. gegenüber α umgestellt und $\cup \cup \cup \cup$ statt $\cup \cup \cup \cup$ gebildet. Die beiden Grenzkola III und VIII sind so übereinstimmend gebildet, $\cup \cup \cup \cup$, $\cup \cup \cup \cup$.

Da nun diese Umbildung in III und VIII von α eine Variation ist, so wird auch V $\cup \cup \cup \cup$ in α und α als Variation aus $\cup \cup \cup \cup$ anzusehen sein (s. u.).

Auders in Beta. Die Welle steigt. Und zwar ist in β die Grundordnung eine doppelt Epitritische, durchs Hemiolische gemässigt, während sie in α eine doppelt Hemiolische, durchs Epitritische erregte, war. Die durchs Metrum bewirkte, epitritische Hauptordnung ist, daß die 1. H.-P., aus der 1. U.-P. bestehend (ich nenne die hier selbständig als H.-P. geltende Gruppe von I, II, III, wie die von IV, V, VI, VII vgl. den Namen $\sigma\iota\lambda\lambda\alpha\sigma\theta\eta$

z. B. für $\frac{1}{2}$ — auch eine U.-P.; was sie in der hemiolischen Ordnung von β , s. u., innerhalb einer H.-P. ist), aus weniger erregten Dochniakern gebildet ist; während die 2. H.-P., in 3 U.-P., Metren aus einem P. als Hauptteil mit einem Zusatzteil aus einem der beiden Rhythmengeschlechter enthält, die zusammen die vordere, grössere Hälfte eines Dochniakers bilden (s. o), in der 2. U.-P. hinten 3 Bakchien, vorn eine anapästische, trochäische, anapästische Syz., in der 3. U.-P. hinten ein Kretikus, vorn eine daktylische Syz., in der 4. U.-P. (thematisch VIII. IX. X. s. o) vorn je 1 Kretikus, hinten je 1 jambische Syz (Penthemimeres). Eine epitritische Nebenordnung aber ist dadurch bewirkt, daß in der 1. 2. 3. U.-P. der P., der den Hauptteil jedes Kolons bildet, hinten, in der 4. U.-P. vorn steht, dort 3 Kretiker, 3 Bakchien, 1 Kretiker, hier 3 Kretiker. Umgekehrt die Zusatzteile. — Gemäßigt ist diese epitritische Erregung in β durch eine grammatische hemiolische Gliederung der Kola, indem die ersten 6 Kola, die der 1. und 2. U.-P., einen vokativischen Satz (ohne Prädikat) mit Nebensatz bilden, die letzten 4, VII. VIII. IX. XII (über die Einschlebung von X. XI nachher), nominativische Hauptsatzform mit Prädikat haben. Dem schließt sich eine metrische Ordnung an. Es stehen nämlich hinten in der 1. und 2. U.-P. 3 Kretiker und 3 Bakchien, dann aber 1 und 3 Kretiker in der 3. und 4. U.-P. hinten und vorn; und von den Zusatzteilen bilden I — III wie IV — VI je eine Gruppe — — — — — ; — — — — — ; — — — — — und — — — — — ; — — — — — ; — — — — — : alles vorn, steigend sinkend sinkend, steigend sinkend steigend; dagegen VII — — — — — sinkend vorn und — — — — — ; — — — — — ; — — — — — steigend hinten. Stellt man dies mit der Ordnung in α zusammen, wo in der 1. und 2. U.-P. hinten umgekehrt 3 Bakchien und (thematisch) 3 Kretiker stehen, darauf die 4 pöonischen Hauptteile der 3. und 4. U.-P. zu 3 (— — — — — ; — — — — — ; — — — — —) vorn und 1 (— — — — —) hinten geordnet sind, so erhalten wir die Gesamtantithese 3. 3, 3. 1 zu 3. 3, 1. 3. Wie in α ist in β das Kolon V in der Mitte der 2. U.-P. abweichend von IV und VI zwischen diesen gestaltet. Diese Abweichung erstreckt sich aber in β nur auf die vordere Hälfte von V, wo (— — — — — für) — — — — — zwischen — — — — — in IV wie VI steht. Daher kann hiermit in α auch nur die vordere Hälfte von V — — — — — zwischen — — — — — und — — — — — in IV und VI verglichen werden. In den Hauptteilen hinten aber steht antithetisch eine Variation in α in der 2. U.-P., in β in der 1. U.-P., dort in V — — — — — , hier in III — — — — — für — — — — — und — — — — — ; dagegen in der 1. U.-P. dort, wie in der 2. hier keine Variation, sondern lauter thematische Bakchien.

Endlich in b ist nur epitritische Gliederung. Die Mäßigung durchs Hemiolische, wie sie in β eintritt, fällt in b ganz weg; die Ordnung in 3. 7 und 7. 3 Kola durchs Metrum ist aber ganz dieselbe wie in β . Grammatisch dagegen tritt, wie gesagt, alles Hemiolische fort. Bei den 7 Kolen der Hauptordnung 3. 7 schließt sich epitritisch das Grammatische dem Metrischen an, indem nach der 2. U.-P. mit ἐπειτα , dem Verbum regens, die Gruppe der zusammengehörigen 3. und 4. U.-P. mit ihren 4 Kretikern als Hauptteilen beginnt. Die 1. H.-P., die der 1. U.-P., handelt über die

Krankheit, die 2, die der 2. 3. 4. Unterperiode, über den Selbstmord Phädras.

Beta ist erregter als Alpha, weil in Beta 3 Dochmiaker gegen 7 anderartige, in Alpha 4 Dochmiaker gegen 6 anderartige Kola stehen. Im letzten Kolon der 1. H.-P. von Beta, III, Endet die Variation $\epsilon\lambda\mu\alpha\varsigma, \chi\lambda\acute{\alpha}\sigma\theta\eta$, für \dots statt; im letzten Paar der 1. thematischen H.-P. in Alpha, in V, die Variation $\delta\sigma\eta\mu\acute{\alpha}\varsigma, \nu\alpha \nu\epsilon\lambda\omega\nu$, für \dots .

Ich gehe nun mit einigem etwas weiter ein, teils zur genaueren Entwicklung, teils zum Beweis des Auseinandergesetzten.

Bei der Untersuchung der Qualität, ποιότης, der einzelnen π , woraus die Kola bestehen, ist auf das μέγεθος, die Quantität der ganzen Kola, zu achten, so daß die π . ein solches μέγεθος ausmachen. Durchschnittlich haben die Kola in Alpha 12 und δ' , in Beta 13 und δ' Zeiten und Basis.

Ausdrücken ist der Wunsch des Chors und das Geschick Phädras; als Einheit des zweigeteilten Gedankens aufgefasset das, was der Chor bei Phädras' Geschick fühlt und denkt, in Alpha, was er für sich wünscht, in Beta, was er für Phädra beklagt. Dies geschieht durch die allgemeine Grundordnung der P. als Hauptteile mit ihren verschiedenartigen Zusätzen in hemistischer und epitritischer Weise.

Diese 2 Hauptteile sind wieder jeder zweiteilig. In α ist der Weg nach den seligen Inseln von den $\chi\epsilon\upsilon\theta\mu\acute{\omega}\nu\varsigma$ über das Meer und den Erdanios, in α der Ort der Heliadenklage, in α sein Ziel, die selige $\acute{\alpha}\nu\tau\acute{\alpha}$, dargestellt; in β der Weg nach Trözen, der Unglücksstätte, von Kreta über das Meer und Athen, in β das Ziel, Krankheit und Selbstmord in Trözen. Diese Gliederung in α Weg, α Ziel, β Weg, β Ziel ist *eo ipso* eine in $\alpha\beta$ Weg, Weg, $\alpha\beta$ Ziel, Ziel. Sie läßt sich als parallele bezeichnen: $\begin{smallmatrix} \alpha & \square & \alpha \\ \beta & & \beta \end{smallmatrix}$.

Durch Satzbildung innerhalb jedes dieser 4 Systeme sind sie zusammen klassisch geordnet. Geschildert wird in α der Weg durchs Unglück, in α das Ziel, das Glück wohin, in β der Weg durchs Glück, in β das Ziel, das Unglück wohin; also Unglück, Glück, Glück, Unglück; $\alpha\beta\alpha$. Diese Gliederung läßt sich $\begin{smallmatrix} \alpha & & \alpha \\ \beta & \times & \beta \end{smallmatrix}$ bezeichnen. — Die Bezeichnung beider Gliederungen

verknüpft ergibt die Fig. $\begin{smallmatrix} \alpha & \square & \alpha \\ \beta & & \beta \end{smallmatrix}$.

Hierzu treten die $\pi\alpha\rho\alpha\lambda\lambda\alpha\gamma\alpha\iota$, teils zum Ausdruck der besonderen Sinnverhältnisse und zur inneren Verbindung der Teile im 3. Stasimon, teils zur Verbindung des 3. Stasimons mit dem durch $\tau\alpha\rho\alpha\chi\acute{\eta}$ variierten 2. Stasimon. Man kann diese ganze Ordnung mit einer Brokatarbeit vergleichen.

Der Hauptteil, in jedem Kolon 1 P., ist 5 zeitig, der Zusatzteil in Alpha 7-, in Beta 8 zeitig (s. o.); so daß in Beta insofern im ganzen ein stärkeres Abweichen vom isischen Gleichgewicht und eine stärkere Erregung stattfindet. Dem wirkt jedoch in den Dochmiakern von Beta der Umstand entgegen, daß sie in der Vorderhälfte \dots oder \dots polyschematisch für \dots oder \dots und dadurch mehr Langsamkeit haben, und anderseits in den

nichtdochiakischen Kolen von Alpha der Umstand, daß sie aus lauter pöonischen, also mehr erregten Metren, auch in den Zusatzeilen, bestehen: wegen die Dochiaker in Alpha in der Vorderhälfte \sim und $\sim \sim$ haben, anderseits in den nichtdochiakischen Kolen in Beta die Zusatzeile selber sind, die aus je einem der beiden in Pöonen und Epitriten vereinigten beiden Geschlechter bestehen, also innerhalb des Kolos des Schwankens eruzigeln, was durch deren pöonische, epitritische Zusammenstzung entsteht. Die Verbindung eines P. mit einem P. und B. je in 1 Kolen ist eine Verbindung mit einem stärkeren kleinen Wellenschlag gleicher Art, die abwechselnde Verbindung aber eines P. mit einer Syz je eines der beiden einfachen Geschlechter in einem Kolen uns andere ist ein stärkerer, weiterer Wellenschlag. Letzteres ist in den Perioden also eine größere, tiefere Erregung als ersteres, namentlich wenn zuletzt, wie in Beta hier, das erregtere steigende Geschlecht des daisischen Jambus syzygisch 3 mal wiederholt zu dem P. hinzutritt.

I. Die parallele Ordnung der Responsion, $\begin{array}{|c|} \hline \square \\ \hline \end{array}$

Ich weise nun die oben angegebenen Verhältnisse*) im einzelnen genauer nach — Nach Obigem sind in α 2 H.-P. mit je 2 U.-P.: 1 II. III. IV. V. VI und VII. VIII. IX. X. Die Hauptteile sind in 1. II III und IV

*) In Alpha würde nicht, der Grundstimmung des ganzen 3. Stasmons entsprechend, in jedem Kolen ein P. den Hauptteil bilden und β' die thematische Durchschnittszahl der β ösis sein, wenn dies beides nicht auch in V der Fall wäre. Dasselbe gilt bei Beta in Beziehung auf III und VII. Diese 3 Kola haben gewisse Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten, die zu beachten sind. Zunächst erscheint es absichtlich, daß in β VII und b VII die beiden Schlusssilben je 2 Worten angehören, $\mu\alpha\iota\ \iota$ und $\gamma\alpha\iota\ \lambda\epsilon\gamma$, dagegen in α V und a V, β III und b III je ein Wort, $\tau\acute{\rho}\epsilon\varsigma\ \kappa\alpha\iota\alpha\upsilon\tau$ und $\alpha\lambda\upsilon\gamma\varsigma\ \kappa\lambda\iota\sigma\theta\iota$. Der Unterschied der Zwischenwörter, der $\delta\gamma\omega\sigma\tau\alpha\iota\ \gamma\alpha\upsilon\upsilon\tau$, ist derselbe wie der im Deutschen bei Lichtlanz und Lind Lilanz. Eine kurze Pause aber, A, schließt sich leichter an den längern a' an den kürzern $\delta\gamma\omega\sigma\tau\alpha\varsigma$ an. Dem entsprechend fasse ich jene absichtliche Strophen Analogie als eine Andeutung davon auf, daß am Schluß β VII und b VII einen Kretikus mit Pause haben. A., dagegen α V und a V einen Bakchius, \sim und β III und b III einen katalektischen Kretikus mit *longa pro breui* und \sim . Sonst erhalten die bezüglichen Chöreuten nicht die zu suchende Zahl der β ösis.

In ganzen 3. Stasmon haben nur β VII und b VII eine daktylische Syz als Zusatzteil. Dagegen haben VIII IX XII in β und b jambische Zusatzteile, $\sim \sim \sim$. . .

— Die Kola X, XI sind zur Wiedernerstellung der orchestischen geraden Lemen der Seitenstöichen eingeschoben. Bezeichne ich hem und dipl. Geschlecht mit a und b, so ist die Folge derselben in VIII IX und XII ab, $\sim \sim$; $\sim \sim$. . . in

X XI aber baab, $\sim \sim$; $\sim \sim$, so daß die ganze Folge ab, baab wird, wobei davon abgesehen ist, welche Form das hem und dipl. Geschlecht im einzelnen haben mögen. Bei den Einschaltungen, Erweiterungen nach IX handelt es sich in β um Athen und Munychia, in b um Scham und Ehrgefühl vgl. Plat. Sympos. 178 B, worauf dann in XII dort von der $\delta\alpha\iota\tau\epsilon\gamma\alpha$, hier von dem $\sigma\epsilon\lambda\eta\mu\epsilon\tau\epsilon\gamma\alpha$ $\iota\gamma\alpha\upsilon\tau$ die Rede ist. Bei der Amplifizierung durch den Gedanken an Munychia mochte sich daran erinnern, daß bald nach den großen Dionysien in Athen Arter, die Freundin Phädras, in Munychia gefeiert ward.

V. VI hinten $\cup \cup \cup$ γενοίμαν, $\cup \cup \cup$ σσαν ὄρνιν, $\cup \cup \cup$ σι θείης und $\cup \cup \cup$ πόρτιον, $\cup \cup \cup$ ἀρηγιάς, $\cup \cup \cup$ νοῦ θ' ἔδωρ und in VII. VIII. IX vorn und X hinten $\cup \cup \cup$ ἔσθα πορ, $\cup \cup \cup$ σιν εἰς οἶ, $\cup \cup \cup$ κόπον Φαί und $\cup \cup \cup$ εἰς αὐγὰς (αὐ Parallage). Umgekehrt stehen die Zusätze in I. II. III; IV. V. VI vorn und in VII. VIII. IX hinten, in X vorn: nämlich in I. II. III und IV V. VI $\cup \cup \cup$ ἐπὶ κευθμοῖσι; $\cup \cup \cup$ ἦα με παροῦ; $\cup \cup \cup$ θεὸς ἐν ποτα und $\cup \cup \cup$ ἐρθεῖν δ' ἐπὶ (ἀρ Parallage); $\cup \cup \cup$ πᾶ' ἄτας Α; $\cup \cup \cup$ ἐκτὸς Ἡριδα (ἀ Parallage); in VII. VIII. IX und X $\cup \cup \cup$ γίγρον σταλάς; $\cup \cup \cup$ ὅμα παρὸς τάλας; $\cup \cup \cup$ θορτος οἴκτις und $\cup \cup \cup$ τὰς ἡλικιπορα (τὰς Parallage). Diese Zusätze sind in der 1. und 3. U.-P. mit je V oder N, in der 2. und 4. U.-P. Vereinigungen je eines 3- und eines 4-zeitigen Fußes, so daß, anders ausgedrückt, die 2. und 4. U.-P. aus Doehmiakern bestehen. Die P. sind in der 1. U.-P. in den Hauptteilen 3 $\cup \cup \cup$, in den Zusätzen 3 $\cup \cup \cup$, in der 3. U.-P. in den Hauptteilen 1 $\cup \cup \cup$, 2 $\cup \cup \cup$, in den Zusätzen 2 $\cup \cup \cup$, 1 $\cup \cup \cup$; in der 2. und 4. U.-P. in den Doehmiakern 4 Kretiker, $\cup \cup \cup$ (1 Bakchiad in V $\cup \cup \cup$ durch Variation), in den Hauptteilen, während in den Zusatzteilen keine P. sind.

Diese Ordnung ist in α so variiert — schon fürs Thema variiert, was dann durch παραλλαγὰς zur eigentlichen Variation wird —, daß I. II und IX. X die 1. und 4. U.-P., zusammen die kleinere H.-P., dazwischen aber III—VI und VII. VIII die 2. und 3. U.-P., zusammen die größere H.-P. bilden. Diese Ordnung ist dadurch bewirkt, daß III und VIII, unter sich übereinstimmend, von allen anderen Kolen aber abweichend gebildet, so als Grenzkola der b diese Gruppe, die der 6 Kola, gegen das Vorhergehende und Folgende abgrenzen, was durch Umstellung des N. in α III und der P. in α VIII gegenüber dem N. in α III und den P. in α VIII bewirkt ist, indem dort $\cup \cup \cup$; $\cup \cup \cup$, $\cup \cup \cup$ (ἦν ὁ ποσειδέων πορφυρὶ) aus $\cup \cup \cup$; $\cup \cup \cup$ (θεὸς ἐν ποτα σι θείης) und hier $\cup \cup \cup$; $\cup \cup \cup$ (Ζηνὸς μελάθρων παρὰ κοί) aus $\cup \cup \cup$; $\cup \cup \cup$ (σιν εἰς οἶδμα παρὸς τάλας) gemacht ist; wobei $\cup \cup \cup$ und $\cup \cup \cup$ für einander validieren. (Zu Ζηνὸς μελάθρων παρὰ vgl. analog Studemund 'Anecd. var. Gr.' I p. 297, 17 καλιμβαρχιοβαρχίος $\cup \cup \cup$ $\cup \cup \cup$ πρὸ γοντα διώκει.) Die 2. U.-P. handelt von Poseidon (nebst Atlas), die 3. U.-P. von Zeus.

In β bilden I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. XII die 1. 2. 3. 4. U.-P.*. Die 1. U.-P. besteht aus 3 Doehmiakern mit Kretikern am Ende, Κρηδα $\cup \cup \cup$, πόρτιον $\cup \cup \cup$, ἄλμας $\cup \cup \cup$ aus $\cup \cup \cup$ (Katalexis und longa pro brevis) und vorn einem polyschematischen Spondeus statt eines 3-zeitigen diplas π. Die 2. U.-P. aus 3 Bakchiad als Hauptteilen hinten, ἀρασσαν $\cup \cup \cup$ brevis pro longa, ἀτ' οἴκων $\cup \cup \cup$, ὄνασιν $\cup \cup \cup$ (brevis pro longa); die 3. aus 1 Kretikus als Hauptteil hinten, πων ἦ $\cup \cup \cup$ Α. (mit 1-zeitiger Pause in der Mitte); die 4. aus Kretikus, 1. P., Kretikus, $\cup \cup \cup$, als Hauptteilen vorn,

* Katachrestisch nenne ich (s. o.) U.-P. auch eine Periode, die in einer Ordnung U.-P., in einer andern H.-P. ist, und eine der U.-P. im allgemeinen gleichzeitige Abteilung aus 1 Kolen (vgl. συλλαβή).

Κρησίας, Έπτατ' ἐπὶ, χάς ἐπ' ἄ. Die Zusatzteile aber sind in der 2. 3. 4. U.-P. je 1 Syz. von einem der beiden einfachen Geschlechter, die zusammen die Vorderhälfte eines Dochmiakters bilden: in der 2. U.-P. eine anapästische, trochäische, anapästische Syz. vorn, *ἐπόρευσας ἐμάν, ὀλίβαν* $\Lambda \bar{\Lambda}$ (das ganze Kolon V kein *κρητικοβάκχσιος* $\cup \cup \cup \cup$, Stindem. 'Anecd. var. Gr.' τὰς βίβλους διέρχον), *κακονυμποτάταν*, in der 3. U.-P. eine daktylische Syz. vorn, *ἦ γὰρ ἀπ' ἀμφοτέρω*, in der 4. U.-P. jambische *πενθημιμεσῇ* hinten, *ἐν γὰς δύσορνις, κλεινὰς Ἀθήνας* (*longa pro brevi*), *πείρου τε γὰς ἔ.*

In b ist dieselbe Ordnung mit einigen kleinen Abweichungen. Die P. der Hauptteile sind in der 1. U.-P. *ὦν ἐρώ, Ἀφροδί, κλέσθη* ($\cup \cup$ für $\cup \cup \cup$), und in der 2. U.-P. *τιος οὖσα, τεράμνων, κρεμαστόν*, in der 3. U.-P. *χον λευ* ($\cup \Lambda \cup$), in der 4. U.-P. *κῆ καθαυ, δαίμονα, σουσά τ' ἄλ.* Die Zusatzteile aber sind in der 1. U.-P. *ἀνθ' ὧν οὐχ ὀσί, των δεινῶ, τας νόσω*, und in der 2. U.-P. *χαλεπῶ δ' ὄπτεραν, συμφορῶ* $\Lambda \bar{\Lambda}$, *ἀπὸ νυμφιδίων*, in der 3. U.-P. *ἔψεται ἀμφὶ βρό,* in der 4. U.-P. *μόζουσα δειρῶ, στυγνὰν καταΐδε* (für $\cup \cup \cup \cup$), *γυνὸν φρενῶν ἔ.* In der 1. U.-P. sind symmetrisch die Abweichungen zwischen β und b so gruppiert: in den Hauptteilen stehen in β $\cup \cup \cup \cup$, $\cup \cup \cup$, in b $\cup \cup \cup$, $\cup \cup \cup$, $\cup \cup \cup$; dagegen in den Zusatzteilen zu Anfang in β $\cup \cup$, $\cup \cup$, $\cup \cup$ in b $\cup \cup$, $\cup \cup$, $\cup \cup$. Da nämlich, um die Durchschnittsgröße 13 zu erreichen, β II *πορθμύς*, β III *κῶμ' ἄ*, b III *τας νό* in der Variation als Rückbildungen polyschematistischer Formen $\cup \cup$, $\cup \cup$, $\cup \cup$ anzusehen sind, so ist damit gegeben, β I *ὦ λευ*, b I *ἀνθ' ὧν*, β II *των δει* als $\cup \cup$, $\cup \cup$, $\cup \cup$ aufzufassen. Außerdem findet noch in β IX *Έπτατ' ἐπὶ* und b IX *δαίμονα* die ausdrucksvolle Abweichung eines offenen und eines zusammengezogenen 1. P. statt.

In der hemiolischen Variationsform von a, worin die 6 (4. 2) Kola von den 4 (2. 2) umgeben sind, stehen die Hauptteile antithetisch so. In der 1. U.-P. stehen die P. der Hauptteile hinten $\cup \cup \cup$ *ρον ἀκτάν*, $\cup \cup \cup$ *ἀουδάν*, in der 4. U.-P. vorn und hinten $\cup \cup \cup \cup$ *ἐν' ὀλβίῳ*, $\cup \cup \cup$ *αν θεοῖς*; dagegen in der 2. U.-P. vorn und hinten $\cup \cup \cup \cup$ *ἐν' ὁ ποιντο* und $\cup \cup \cup$ *τλας ἔχει*, $\cup \cup \cup$ *να ναλων*, $\cup \cup \cup$ *δὸν νέμει*, in der 3. U.-P. vorn $\cup \cup \cup$ *Ζηνὸς με*, $\cup \cup \cup$ *κρηναί τ' ἄμ* (polyschematistisch $\cup \cup \cup$).

Sinngemäß wechseln die Formen $\cup \cup \cup$ und $\cup \cup \cup \cup$, ruhender und erregter, in *κυνθμῶσι* und *ἵνα με πτε*, *θεὸς ἐν πο*, wie *μηλόσπο* und *ἀνύσαιμι*, *ἐν' ὁ ποιντο*, entsprechend dem Sinn nicht bloß dieser Wortteile, sondern der ganzen Satzteile. In α V $\cup \cup \cup \cup$ *κῶμ' ἄτας Ἀδριηνῶς* wagt es ab und auf. In α III $\cup \cup \cup \cup$ *ἐν' ὁ ποιντο* gehemmt, $\cup \cup \cup \cup$ vordringend, bewegt, IV $\cup \cup \cup \cup$ vordringend, gleichmäßig, *ναύταις οὐκέθ' ὁ*, $\cup \cup \cup$ *δὸν νέμει* anhaltend; ähnlicher Gegensatz von V zu VI $\cup \cup \cup \cup$ *σεμνὸν τέμνο* stehend fließend, $\cup \cup \cup$ *να ναλων* vorwärts drängend, doch ohne daß $\cup \cup$ noch folgte, wie in III, $\cup \cup \cup \cup$ *οὐρανοῦ τὸν Ἄ* fließend stehend, $\cup \cup \cup$ *τλας ἔχει* standhaltend. In α VII $\cup \cup \cup$ *κρηναί τ' ἄμ* voll vorwärts sich ergießend, $\cup \cup \cup \cup$ *βροσίου χέρον* dahinfließend, voller, stehender, VIII $\cup \cup \cup$ *Ζηνὸς με* der Fluß fließt langsam breiter bei Zeus, $\cup \cup \cup \cup$, rascher, erregter weiter, bis er

Ex-iter der Mündung naht. In α IX es wächst in die Höhe auf den Breiten, X — α $\circ\circ$ $\chi\theta\acute{o}\nu$ $\epsilon\acute{\upsilon}\delta\alpha\mu\omicron\tau\iota$, überall gleichmäßig auf dem weiten seligen Land. X ist in α mehr polyschematistisch verlangsamt als in α , dort an Anfang und Ende, hier nur am Ende, indem nun die Erregung in β beginnt soll.

Während die epitritische Variation in α erregt, beruhigt die hemiolische α α . Diese nämlich trennt das erregtere III von I II und verbindet es mit den weniger erregten IV. V. VI, und trennt ebenso das erregtere IX von VII. VIII, indem sie es mit dem weniger erregten X verbindet. Dadurch und zugleich in III—VIII die 3 erregteren Kola III. VII VIII in III und VII VIII getrennt, während die weniger erregten 3, V. VI. VII, zusammenbleiben.

II. Die chiasmatische Variation dieser Ordnung $\begin{smallmatrix} \alpha & \square & \beta \\ \beta & & \alpha \end{smallmatrix}$

durch den Sinn $\begin{smallmatrix} \alpha & \boxtimes & \beta \\ \beta & & \alpha \end{smallmatrix}$.

In α ist die 2 U.-P. von der 1. als selbständiger Satz losgetrennt und zum Hauptsatz der folgenden 3. U.-P. gemacht, indem die 3. und 4. U.-P. zu ihr den Nebensatz bilden, $\acute{\alpha}\rho\theta\acute{\iota}\zeta\eta\nu$ bis $\epsilon\acute{\iota}\delta\omega\varsigma$ mit dem Nebensatz $\iota\upsilon\theta\alpha$ bis $\alpha\epsilon\gamma\acute{\gamma}\acute{\iota}\varsigma$ — In α stellen (s. o.) die 1. und 4. U.-P. das Wo, $\iota\upsilon\theta\alpha$, die 2. und 3. das Wohin, $\iota\upsilon\theta\alpha$, dar. Wo, auf der $\mu\eta\lambda\acute{o}\sigma\tau\omicron\pi\omicron\varsigma$ $\acute{\alpha}\nu\tau\alpha$, nahe dem Zeuspalaste, der gottgeweihte Boden den Göttern die Seligkeit mehrt, I. II, IX X; wohin der Beherrscher des $\pi\acute{o}\tau\tau\omicron\varsigma$, der von Stürmen erregten, vom Land der $\alpha\alpha\tau\iota\alpha$ umgebenen $\lambda\acute{\iota}\mu\epsilon\alpha$, den Schiffen nicht mehr von der Seite des Unglücks her einen Weg gewährt, indem er das heilige Ende des in der Ocean übergehenden Himmels (s. Barthold) bewohnt, den innen, an der Verschauenseite, der von Zeus gestraffte Dulder Atlas trägt, und wohn von außen, aus dem Land der Seligkeit, die ambrosischen Quellen strömen. — In β ist die 2. U.-P. von der 3. und 4. grammatisch getrennt und zur 1. gezogen, so daß die 3. und 4. von η $\gamma\acute{\alpha}\rho$ — $\epsilon\iota\beta\alpha\sigma\alpha\nu$ einen Satz für sich bilden — In β endlich machen die 3 U.-P. von $\chi\alpha\lambda\epsilon\pi\acute{\eta}$ an zusammen einen neuen Hauptsatz aus.

Die Satzgliederung in α α β β ist somit chiasmatisch, in α epitritisch, in α hemiolisch, in β hemiolisch, in β epitritisch. Dadurch wird eine geschlossene Gesamteinheit des 3. Stasmons bewirkt, 1 2 2 1, wie sie in 1 2 1 2 oder 1 1 2 2 noch nicht gegeben ist. Eine solche Einheit ist im 3. Stasmon besonders notwendig, weil unter allen 5 Stasmen im 3. am meisten die antistoichischen Bewegungen auseinandergezogen sind.

Im einzelnen ist es so: α I Icb, II. III Mich und IV. V. VI Ich, VII. VIII. IX. X die Hekaden, ihre Thränen; α I. II die Hesperidenklüste, IX. X der Götterseligkeit, IV—VIII wohn Menschen nicht kommen dürfen IV—VI, von Zeus her ambrosische Quellen fließen VII. VIII; β I—VI die $\pi\omicron\sigma\theta\upsilon\mu\acute{\iota}\varsigma$, das übers Meer vom seligen Ort der Insel Kreta zum unseligen Glücksort brachte, VII, VIII. IX. XII nach Athen floß sie (ach! unselige Erde), dort liegen sie aufs Festland; β I. II III der Lohn dieser unheiligen $\epsilon\pi\omega\tau\epsilon\iota\varsigma$

(Plural, zu Theseus und Hippolyt*), vgl. 29—33) war Krankheit, IV—XII und Selbstmord wird kommen.

Zusammen aber sind α a hemiolisch: Vom Wege handeln auch noch a I. II (*ἀνέσται*), welche 2 Kola in anderer Beziehung zu a IX. X gehören, und dann a VI—X im Relativsatz mit Wohin und Wo „Ziel des Wegs“, also 12 (10 + 2) und 8 Kola = 3. 2. Dann aber sind β b zusammen epitritisch: Von der *πορθύς* handeln β 1—VI; vom Wege nach Athen VII—XII und, relativisch angeknüpft (*ἀνθ' ὧν*, vom Entgelt dafür b I—XII, also 6 und 14 (4, mit Ausschluss von X. XI, und 10) Kola = 3. 7.

Die Gesamtordnung aber ist grammatisch (s. o.) α 3. 7, a 2. 6. 2, β 6. 4, b 3. 7; chiasmisch.

Die Grenzen aller grammatischen H.-P. sind scharf, in α nach III, in β a vor III und nach VIII, in β nach VI, in b nach III. In ihnen aber sind sie scharf in α nach VI, in a nach VI, nicht scharf in β , indem der Relativsatz δ u. s. w. nicht erst nach II, sondern schon in II beginnt, und in b, indem *ἐπεταί* in VII sein Subjekt zwar in sich, aber vorher in IV—VI, wie nachher bis XII, Appositionen hat. Da eine größere Erregung die Grenzen weniger scharf als eine geringere innehält, so ist insofern Beta erregter als Alpha.

Παράλλagai.

Die Parallagai der Zeiten, womit die der Engen und Basels in Verbindung stehen, verbinden teils das 3. mit dem 2. Stasimon, teils in den 3. Stasimon Beta mit Alpha und in Alpha wie in Beta gewisse Teile miteinander.

Die 48 Zeiten, die zur Wiederherstellung der im 2. Stasimon um 48 enge Schritte und Engen gestörten Ordnung dienen, sind in $\alpha\beta$ zu 21. 21, in αb zu 23. 25 verteilt.

Die + 24 in α sind folgende: In der 1. U.-P. *ἡλκάρους* vorgesetzt, *vois* *ἐπ' αὐτοῖς* eingefügt. Es sind Choriamben, $\frac{a}{-} \frac{u}{-} \frac{a}{-}$, sinkend steigend in den Teilfüßen, steigend als ganze. Die Herden der Vögel schweben ab und auf; die Hohen der *ἡλκάρους καὶ θυμῶν* senken sich und steigen ebenfalls. Zu Anfang von IV und VI sind *ᾶ* und *ᾶ* polyschematistische Längungen um je 1. In der 3. U.-P. sind *σὺν*, *ναί*, *δακρύων* nachgefügt. In X wieder sind *τάς* und *αὐ* polyschematistische Längungen um je 1. So haben die 1. U.-P. + 6 + 6 = + 12 und die 2. U.-P. + 1 + 1 = + 2, zusammen + 14; die 3. U.-P. + 2 + 2 + 4 = + 8 und die 4. U.-P. + 1 + 1 = + 2, zusammen + 10; also α im ganzen + 24 = 14 + 10.

In a sind nur + 23. In I ist *Ἐσπερίδων* vorgesetzt; in III *αἰ* *λιν* angefügt. Der letztere zusammengezogene Choriamb malt die breite Masse der wogenden Linna; in der Mitte ist ein Absatz der Stimme zu denken und in der Komposition ein Wechsel von tief, hoch, tief, wie in den übrigen.

* Um den Schein war es ihr zu thun; darum 34 *ἀνέσται*, als sie Hippolyt fährt „Reinheit! Reinheit!“ Ob am *kephisos*? vgl. Curtius Athen S. 10.

3 Chorismben dieser choriambischen *παγαλλαγαί* von α I. III und α I. In der 2. U.-P. ist nur IV und nicht auch VI wie in α um $+1$ vermehrt; vgl. $\epsilon\eta$ und $\acute{\alpha}$ in α , $\nu\acute{\alpha}\nu$ und $\rho\alpha$ in α . Dagegen haben die 3. und 4. U.-P. des zu Grunde liegenden metrischen Themas in α ebenso viel plus wie in α , indem hinten in VII. VIII. IX die Vermehrungen von $\sigma\sigma\upsilon$, $\nu\alpha\iota$, $\delta\alpha\chi\rho\acute{\iota}\omega\upsilon\alpha\upsilon$ und $\tau\alpha\iota$, $\tau\alpha\iota\varsigma$, $\xi\alpha\theta\acute{\iota}\alpha$, wie vorn die Längungen von $\tau\acute{\alpha}\varsigma$ und $\chi\theta\acute{\omega}\nu$, genau respondieren, in VII und X aber zu Anfang und zu Ende $\epsilon\nu\theta\alpha$ $\pi\epsilon\rho$ und $\epsilon\iota\varsigma$ $\alpha\iota\gamma\acute{\alpha}\varsigma$, $\chi\rho\eta\tau\alpha\iota$ τ' $\acute{\alpha}\mu$ und $\alpha\nu$ $\theta\iota\omega\zeta$ sich ausgleichen. Auch in der homiolischen Variation sind die 23 zu 11 und 12 verteilt, 11 in der 1. und 4. U.-P. $\epsilon\sigma\tau\epsilon\rho\acute{\iota}\delta\omega\nu$, $\xi\alpha\theta\acute{\iota}\alpha$ $\chi\theta\acute{\omega}\nu$ ($+1$), 12 in der 2. und 3. $\alpha\varsigma$ $\lambda\acute{\iota}\mu\epsilon\tau\alpha\varsigma$ $\nu\acute{\alpha}\nu$ ($+1$), $\nu\alpha\iota$ ($+1$) $\tau\alpha\iota$ $\tau\alpha\iota\varsigma$.

So erhält im ganzen α $120 + 24 = 144$, α $120 + 23 = 143$, alles aus $+$ zusammengesetzt. Nach einer andern Methode aber sind, um gegen Ende eine noch größere Häufung, Steigerung als in Alpha hervorzubringen, in Beta in $\beta + 24$, in $b + 25$ durch \div und nun so viel größeres $+$, im ganzen $+ 24$, $+ 25$ hergestellt.

Vor allem ist in Beta die Einschlebung von X. XI bedeutsam. Sie ist als Einschlebung dadurch bezeichnet, daß die Ordnung der Hauptteile und Zusätze darin von der kontinuierlich gleichen in den vorhergehenden und nachfolgenden Kolen als ein in sich antithetisches Ganzes abweicht. Bezeichne ich die Hauptteile durch h , die Zusätze durch z , so ist die Folge in IX und in XII hz und hz , in X. XI aber $zhhz$, also in IX—XII hz , $zhhz$, hz . Die Einheit $zhhz$ setzt antithetisch gegen das Vorhergehende, hz , ab und geht dann anschließend in das Folgende, hz , wieder über. So findet in X auch eine Antithese in dem $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$ des diplas. Zusatzes gegen IX statt, welches in IX jambisch, in X trochäisch ist. Dabei ist der N. (= Nachschritt) in X, wie in den übrigen Kolen, dem Ende des Kolons gelassen, wodurch es kommt, daß er hier nicht beim Zusatz, sondern beim Hauptteil steht. Um diese Antithese gleich in β möglichst deutlich zu machen, ist die trochäische $\epsilon\acute{\iota}\tau\alpha\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$ in eine $\delta\iota\tau\alpha\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$ verüindert, $\delta\iota\tau\alpha\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$, während in b eine $\epsilon\pi\tau\alpha\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$ $\sigma\theta\iota\sigma\iota\alpha$ $\nu\acute{\alpha}\nu$ gebildet ist. Darauf folgt dann ein Kretikus mit N. In XI aber stehen Kretikus und jamb. $\epsilon\pi\tau\alpha\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$ mit N., wie jamb. Penthemimeres. Die N. am Schluß dieser Kola X. XI sind *jeder longa pro brevi*.

In β haben X. XI $15 + 14 = 29 = 24 + 5$. Diese $+ 5$ sind durch $- 5$ in der 2. U.-P., IV. V. VI mit $- 1$, $- 3$, $\div 1$ ausgeglichen. Hier fällt noch auf, daß IV. VI in $\alpha + 1$, $+ 1$ haben, so daß IV. VI in α 13. 13 für 12. 12, in β 12. 12 für 13. 13 haben. Dies soll eine Verknüpfung von Alpha und Beta bilden, analog wie im 2. Stasimon V in α und β durch α' und $+ \alpha'$, je eine $\beta\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma$ minus und plus verknüpft waren. Innerhalb der thematischen Teile von β aber findet zwischen VII und IX eine Ausglei chung von $\div 1$ und $+ 1$ in den Größen 12 und 14 statt, wozwischen VIII die thematischen 13 hat, so daß die 3 Kola mit X zusammen die Steigerung 12 13. 14. 15 geben. Und so gleichen sich endlich noch II. III mit $- 1$, $- 2$ und XII mit $+ 3$ aus. Immer steht bei diesen

Ausgleichungen das Plus dem Zweck gemäß in den späteren der sich ausgleichenden Kola gegen das Ende von β hin (s. u.).

In b endlich enthalten X. XI nur $14 + 14 = 24 + 4$, während sie in β $15 + 14 = 24 + 5$ enthielten. Der daktylisch-trochäischen Syz. *Μουνυχλον δ' α* nämlich respondiert die heptasemisch-trochäische *σθεῖσα τὰν τ' εὐ*. Von den U.-P. der 10 thematischen Kola hat die 1. in III $\sim \cup$ *τας νό* statt $\sim \cup$, d. i. $\div 1$; die 2. wie in β $\div 1, 3, 1$ durch die *brevis pro longa* *σα* in IV, die Pausen $\Lambda\tilde{\Lambda}$ zwischen *συμφορῇ* und *τεράμων* in V, die *brevis pro longa* *στόν* in VI, zusammen $\div 5$; die 3. wie in β im Kretikus $\div 1$ durch die Pause Λ in VII zwischen *χον* und *λεν*; die 4. aber hat $+ 1 + 1$ in VIII. IX durch die *longae pro brevibus* *ρα* und *δε* und $+ 3$ in XII durch den Zusatz *ρωτα*. So hat b im ganzen $130 + 25 (24 + 1) = 155$. — Also haben $\alpha\beta$ $144 + 154 = ab$ $143 + 155$.

Zur Ordnung in diesen *παράλλαι* bemerke ich noch Folgendes: Die beiden ersten U.-P. in α haben in ihren mittleren Kolen, II und V, die unveränderte Durchschnittsgröße 12; wogegen die je 2 äußeren Kola, I und III, IV und VI, je $+ 6$ und je $+ 1$, zusammen $+ 14$ haben. — Die Häufung der $+$ in Alpha gegen Ende geschieht nach der hemiolischen Gruppierung in α in der 2. H.-P., so daß $+ 24$ voll werden. Sie ist gering, denn den $+ 14$ in I—VI würden in VII—X nur $+ 9\frac{1}{2}$ entsprechen, die zu 10 erhöht (nicht zu 9 abgerundet) sind. In Beta ist sie groß und geschieht nach der epitritischen Gruppierung; denn die $+$ stehen alle in der, erweiterten, 4. U.-P., die \div in der 1. 2. 3. U.-P. (s. o.). — Auch X. XI sehe ich als durch Variation zu 29. 28 erweiterte Kola von einem thematisch je 12 betragenden *μέγεθος* an. Die variierten Größen der letzten 5 Kola steigen in β , 13. 14. 15, dann folgt ein Zurücksinken zu 14 und zuletzt ein plötzliches Aufreigen zu 16. Die 3. U.-P., VII, mit ihrem $\div 1$ kommt bei dieser Ordnung des Steigens nicht in Betracht. In b aber wogt es nach den 12 in VII gleich zu 14 auf, bleibt auf der Höhe mit 14. 14. 14 und hebt sich zuletzt auch zu 16. Überhaupt hat b in der 4. U.-P. wie $\beta + 9$; aber in b stehen dem nur $\div 8$, nicht wie in $\beta \div 9$, reduzierend gegenüber. So ist überhaupt in b das $+$ stärker als in β .

Betrachten wir nun die Zahlen der *βάσεις* in den *παράλλαι*.

Die *παράλλαι* der *βάσεις* sind in α in I = β' , *Ἠλιβάτοις*, in III = β' *ναῖς ἀγέλαι*, in VII = α' , *λάσσου*, in VIII = α' , *λαῖναι*, in IX = β' , *πρὸ δακρύων*. Zu den N. in VII. VIII. IX. *λά*, *λαι*, *πρὸ* kommen nämlich noch die hinzugefügten Silben *σου*, *ναι*, *δακρύων*, so daß die Füße *λάσσου*, *λαῖναι*, *πρὸ δακρύων* mit α' , α' , β' Baseis entstehen. In II. III ist das bei den Nachschritten nicht so der Fall, *ἵνα με πτε-ροῦ*, *θεὸς ἐν πο-τα*, denn diese bleiben *ἄρσεις*, weil sie nicht noch eine fernere Silbe Zusatz erhalten, sondern unmittelbar vor den folgenden *πόδες* stehen, vor *σαν ὄρνιν*, *ναῖς ἀγέλαι*. Analog verhält es sich in a bei *Ἐσπερίδων*, *αὖς λίμνας*, *ονται*, *ποῖταις*, *ἐμ φαθεία* in I. III, VII. VIII. IX und *ἀνύσαιμι τὰν* vor *δοιδάν* in II. Somit haben die *παράλλαι* in α und a je β' , β' und α' , α' , $\beta' = \eta'$ Baseis in den Kolen I. III und VII. VIII. X.

In β III und XII gleichen sich $\alpha\lambda\upsilon\alpha\varsigma$ und $\beta\alpha\varsigma\alpha\nu$ mit α' und $+\alpha'$ aus; ebenso in b III und XII $\chi\lambda\acute{\alpha}\sigma\theta\eta$ und $\rho\omega\tau\alpha$. X. XI aber haben in β und b je δ' . Somit haben, wie aa, so βb je $+\eta'$ Baseis in den *παράλλαια*.

Die Verteilung dieser Baseis ist folgende. In dem hemiolischen Alpha stehen β' , β' in der 1., α' , α' , β' in der 3. U.-P., d. i. gleich viele in der je 1. U.-P. der 1. und 2. H.-P. In dem epitritischen Beta stehen alle Plus in der 4. U.-P., je δ' in X. XI, und $+\alpha'$ in dem letzten Kolen der 2. H.-P., dem letzten thematischen Kolen XII, ausgeglichen durch α' in dem dritten, III, dem letzten Kolen der 1. H.-P.

Somit kommen in $\alpha\beta$ wie in ab auf je 48 ($24 + 24$, $23 + 25$) je $15'$ ($2 \times \eta'$) Baseis, durchschnittlich α' auf 3, in den *παράλλαια* (wobei $+\alpha'$ durch $-\alpha'$ ausgeglichen ist). Dieses Verhältnis von α' zu 3 besteht ebenfalls in den 20 (2×10) thematischen Kolen überhaupt, β und b X. XI ausgeschlossen, indem in aa durchschnittlich auf 12, in βb durchschnittlich auf 13 je δ' kommen (in βb genau δ' und 1 *τεταρτημόριον*).

Einige Bemerkungen über das Ausdrucksvolle in diesen *παράλλαια* füge ich den oben gelegentlich gemachten noch hinzu. α IV $\acute{\alpha}\rho\theta\acute{\iota}\lambda\eta\nu$ aufs weite Meer hinaus; VII. VIII $\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\alpha\nu$, $\lambda\alpha\nu\alpha$ schwer sinkend, . . . ; IX $\delta\alpha\gamma\acute{\alpha}\nu$. . . schmerzlich aufwallend; X $\tau\acute{\alpha}\varsigma \eta$, $\tau\acute{\iota}\varsigma \alpha\delta$. . . auf und ab wogend. Die hinzugefügten Baseis in α befinden sich in der 1. und 3. U.-P., wo die Leidenschaft auf Höhepunkten auch in den leidenschaftlichen Rhythmen Höhepunkte hervorbringt, von denen sie in der 2. und 4. U.-P. zu den weniger erregten Dochmiakern herabsinkt. Dann in α I $\epsilon\sigma\tau\epsilon\rho\acute{\iota}\delta\omega\nu$; . . . μ , der Flug dahin ab und auf; VII $\chi\epsilon\omega\tau\alpha\iota$. . . Δ vorwärts, dann ruhiger gebreitet; VIII $\kappa\alpha\tau\alpha\varsigma$ auf die Ruhestätte nieder ist Zeus gelagert; IX $\xi\alpha\theta\acute{\iota}\alpha$. . . Anfschwung der Begeisterung; X $\chi\theta\acute{\omega}\nu \epsilon\delta$. . . die Erde breithin. In Beta am Ende malt die Fülle der kühlichen Rhythmen in β die Ausdehnung der Fahrt, in b die Größe des Unglücks. In V β scheidet die Cäsur und Pause zwischen $\delta\alpha\beta\lambda\acute{\omega}\nu$ und $\acute{\alpha}\tau'$ $\omicron\iota\kappa\omega\nu$, in V b die zwischen $\sigma\upsilon\mu\phi\omicron\rho\acute{\alpha}$ und $\tau\epsilon\tau\alpha\rho\acute{\alpha}\nu\omega\nu$ die verschiedenen beiden Arten des Metrums und der Orchestis bestimmt und deutlich. Die *brevia* am Schluss von VIII β $\delta\acute{\upsilon}\sigma\phi\omicron\mu\iota\varsigma$, die *brevia* zu Anfang von IX $\epsilon\tau\epsilon\alpha\iota'$ *ivl* stehen malerisch im Gegensatz zu den *longae* in b an den gleichen Stellen in $\delta\epsilon\iota\phi\alpha$ und $\delta\alpha\lambda\mu\omicron\nu\alpha$, sowie zu den *longae* in den 3-silbigen diplasischen Syzygien vorher und nachher.

Verteilung der Kola an die Choreuten.

Die ersten 4 Stasimen enthalten in der Lexis nach der Reihe 5. 1 4 5 respondierende Systeme (auch die Epoden respondieren in ihren größeren und kleineren Hälften, d. h. sie sind an 5 strophische und 5 antistrophische Choreuten verteilt; siehe das Nähere an den betreffenden Stellen). Das 5. St hat in der Lexis keine Responson. Da das 1. und 2. von A und B begonnen ward, so lasse ich analog das 3. und 4. von Δ und E beginnen, nun das 5., in der Form sich isohierende, von dem ohne parallelen Choreuten in seinem Storchos dastehenden Choreuten, dem Hegemon Γ , beginnen zu

lassen. Dies ist eine Auszeichnung des 5. Stasimons in gewissem Sinn. Dem schließt sich an, daß an der Lexis, dem Gesang des 5. Stasimons, je beide Stoichen stehend sich beteiligen, zugleich singen, während sonst nur die strophische oder antistrophische Seite singt, wenn einer ihrer Choren tanzt, der dann jedesmal nicht mitsingt: und daß an der Orchestik, ohne mitsingen, je 2 Choren, je 1 strophischer und je 1 antistrophischer, sich beteiligen, während in den 4 andern Stasimen stets nur 1 strophischer oder 1 antistrophischer tanzt. So erhält das 5. Stasimon einen für Chor und Auge verdoppelten Vortrag und Tanz. — Somit erhält Δ I in d

In Beta gebe ich X und XI thematisch (eine Variation findet in β statt), d. h. im Thema dieser Einschlebung, an diejenigen beiden Choren, die am meisten Engen zur Wiederherstellung der im 2. Stasimon gestörten Ordnung haben sollen. Dies sind B und E mit 70 und 64. Sie erhalten dann jeder + 1 Kola, also 5 Kola, dagegen $\Lambda\Gamma\Delta$ je 4, nämlich A mit 60 = 50 + 10, Γ mit 50, Δ mit 54 = 50 + 4.

α II, III, die von I getrennt sind (s. o.), fallen nicht wie I an Δ , sondern an einen andern Choren. Auch können nicht nach Analogie des 2. Stasimons, wo Anfang und Ende, α I und β X, an einen und denselben Choren, an B, fielen, so hier α I und β XII beide an Δ fallen. Denn α I mit 18 und β XII mit 16 machen zusammen schon 34. Dann müßten, um die 54 von Δ voll zu machen, sich noch 2 Kola finden, die zusammen 20 betrügen. Das aber ist nicht der Fall.

Nun bilden β II, III, IV eine Gruppe, die mit α IV, V, VI eine deutliche doppelte Analogie haben. Es alliterieren erstens $\rho\omicron\omicron\theta\mu\acute{\iota}\varsigma$, $\tilde{\alpha}$ $\rho\omicron\omicron\tau\iota\omicron\nu$ | $\kappa\acute{\omicron}\mu'$ $\acute{\alpha}\lambda\lambda\iota\tau\epsilon\tau\omicron\nu$ $\acute{\alpha}\lambda\mu\alpha\varsigma$ | $\epsilon\tau\omicron\pi\epsilon\upsilon\sigma\alpha\varsigma$ $\epsilon\pi\acute{\alpha}\nu$ $\acute{\alpha}\nu\alpha\sigma\sigma\alpha\nu$ mit $\epsilon\phi\epsilon\lambda\eta\nu$ δ' $\rho\omicron\omicron\tau\iota\omicron\nu$ | $\kappa\acute{\omicron}\mu'$ $\acute{\epsilon}\tau\alpha\varsigma$ (nicht $\kappa\acute{\omicron}\mu\alpha$ $\tau\acute{\alpha}\varsigma$) $\acute{\Lambda}\delta\epsilon\iota\eta\nu\acute{\alpha}\varsigma$ | $\acute{\alpha}\kappa\tau\acute{\alpha}\varsigma$ $\eta\omicron\iota\delta\alpha\nu\acute{\omicron}$ (e und H) und zweitens ist die Satzgliederung ähnlich, indem dort $\rho\omicron\omicron\theta\mu\acute{\iota}\varsigma$, hier $\epsilon\phi\epsilon\lambda\eta\nu$ zu Anfang eine selbständige Stellung allem übrigen zusammen gegenüber einnehmen. Diesen abgesondert stehenden Anfängen reiht sich dort δ' $\rho\omicron\omicron\tau\iota\omicron\nu$, hier $\tilde{\alpha}$ $\acute{\rho}\alpha$ $\rho\omicron\omicron\tau\iota\omicron\nu$ an; hier schließt sich auch vor $\rho\omicron\omicron\theta\mu\acute{\iota}\varsigma$ der Alliterationsgruppe $\kappa\omicron\eta\eta\alpha$ an, womit α IV, V $\rho\omicron\omicron\tau\iota\omicron\nu$ $\kappa\acute{\omicron}\mu'$ und β II, III, IV ebenfalls $\rho\omicron\omicron\tau\iota\omicron\nu$ $\kappa\acute{\omicron}\mu'$ zu vergleichen ist, umgekehrt in der Alliterationsstellung. Kombiniert man damit, daß α IV, V, VI und β I, II, III doch miaker sind, β IV aber sich an die folgende Art der rhythmisch-metrischen Gliederung in der 2. U.-P. anschließt, die von derjenigen der 1. gewöhnlich ist, so kommt man zu der Auffassung, daß dieses Übergreifen der Alliteration nach β IV mit der grammatischen Umänderung der Ordnung 3. 7 zu 6. 4 in β zusammenhängt; wie sich dann gleich die folgenden 2. U.-P. gehörenden Kola V, VI mit $\acute{\alpha}\lambda\lambda\iota\tau\epsilon\tau\omicron\nu$ $\acute{\alpha}\nu\alpha\sigma\sigma\alpha\nu$ als für sich stehend und Paar zusammenschließen und abschließen und $\acute{\alpha}\lambda\mu\alpha\varsigma$ $\acute{\alpha}\nu\alpha\sigma\sigma\alpha\nu$ alliterativ verbunden, während in b, wo kein grammatischer Übergang von 3. 7 zu 6. 4 stattfindet, die ganze 2. U.-P. von $\chi\alpha\lambda\iota\eta\varsigma$ $\eta\eta\mu\alpha\tau\omicron\nu$ eingeschlossen ist und so als Ganzes an den Schluß der 1. U.-P. $\pi\alpha\tau\epsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\theta\eta$ anknüpft.

In den beiden Dochmiakerguppen nun haben β I, II 13 12 und α IV, V 13, 12, V, VI 12 13. Durch eine Kombination von jenen 13 12

in β mit diesen 13. 12 oder 12. 13 in α entsteht die Summe 50, die Γ haben soll. Ich gebe daher β I. II an Γ . Welches Paar aber in α , die 13. 12 oder die 12. 13?

Δ hat in α I 18 (s. o.). Gebe ich ihm das eine der beiden Kola von 13 in α , IV oder VI, und in β die übrigen beiden noch nicht vergebenen Kola der Allitterationsgruppe, nämlich III. IV mit 11. 12, so macht das im ganzen 51, welche Summe Δ haben soll.

Nach dem Obigen gliedert sich aber die 2. U.-P. in α dem Sinn nach in IV und V. VI, indem die ausführliche Ortsangabe in V. VI steht und nur ein, nicht einmal zur Deutlichkeit nötiges, Beiwort zu $\pi\epsilon\mu\alpha$, nämlich $\rho\acute{o}\tau\tau\iota\omicron\nu$, sich noch an $\epsilon\phi\theta\epsilon\lambda\epsilon\nu$ δ' $\epsilon\pi\acute{\iota}$ in IV anschließt. So gebe ich dann das mehr allein stehende KOLON IV von den beiden 13 messenden Kolen IV und VI in α an Δ , die andern beiden, zusammengehörigen, V. VI, an $\Gamma\Gamma$.

Dadurch erhalte ich die Gruppierung $\Delta, \Delta\Gamma\Gamma$ für I. IV. V. VI in α , $\Gamma\Gamma\Delta, \Delta$ für I. II. III, IV in β .

Nach dem Früheren findet die Häufung der je meisten von den zur Herstellung der 70 und 64 Zeiten gebrauchten Kolen in α wie in β gegen Ende der Strophe statt. Da sie an B und E zu geben sind, so werden diese beiden Choreuten jene Kola wie in β so auch in α schreiten. Würden wir aber einem der beiden die, in Sinn und Satz zusammengehörigen, Kola II. III in α geben, so erhielte B oder E damit schon $12 + 18 = 30$. Die übrigen 40 oder 34 von den 70 oder 64 ließen sich dann in den bezüglichen Kolen von α und β nicht so unterbringen, daß am Ende eine größere Zahl von Kolen, nämlich die noch erforderlichen 3, von B oder E getanzt würden. Sonach erhält A die Kola α II. III, weil B und E nicht in Betracht kommen, Γ und Δ schon ihre Kola haben.

Die 4 letzten Kola von α zählen 14, 14, 16, 14. Es werden 3 an einen, der Häufung gegen Ende wegen, 1 an einen andern Choreuten zu geben sein; jener erhält dann $3 \times 14 = 42$, eben die gesuchte Häufung am Schluß von α , dieser 16. Es sind aber 42 von $70 = 28$, von $64 = 22$. Die letztere Zahl, 22, läßt sich aus mehreren der Kola VI - XII von β in keiner Weise zusammensetzen, dagegen wohl die erstere, 28, sowohl aus 13 und 15 in VIII und X, als aus 14 und 14 in IX und XI. Ich gebe daher α IX an E, α VII. VIII X an B, der im ganzen 70 haben soll.

E soll 64 haben und hat 16 in α , braucht also noch 48 in β . Diese lassen sich aus den letzten Kolen in β nicht gewinnen. Setzt man aber V. VI VII mit 10, 12, 12 = 34 zu einer gehäuften Folge zusammen, so ist noch 1 KOLON mit 14 erforderlich, welches sich findet, mehrmals findet. Dies wird nicht erst XI, sondern schon IX sein, so daß die Kola von E und B in ununterbrochener, gehäufte Folge steigend zusammenstehen, 12. 13. 14. 15.

So bleiben denn auf der strophischen Seite nur noch β XI. XII zu vergeben. Und da nur A noch nicht alle seine Zeiten, 60, hat, sondern erst $12 + 18 = 30$ in α II. III, und da die fehlenden 30 gerade von

obigen β XI. XII mit 14 + 16 geboten werden, so sind diese beiden Kola an A zu geben.

Von dieser Gesamtordnung in $\alpha\beta$ finden in $\alpha\beta$ einige Abweichungen statt, wobei teils dort teils hier eine Variation der thematischen Ordnung eingetreten ist.

Singemäße sind in α die 6 ersten Kola nicht in 1. 2, 1. 2, sondern in 2, (2. 2) 4 zu ordnen. Von ihnen respondieren I. II, III. IV den gleichen Kolen I. II, III. IV in α genau mit 18. 12, 18. 13, und wir geben in α 18 + 13 an Δ in I. IV, 18 + 12 an A in II. III. Solien sie nun singemäße, mit Beibehaltung der Zahlengrößen, 2 Paare in α bilden, von denen eins auf das andere folgt, was das Einfachste ist, so muß Δ das Kola mit III tauschen. Dann wird I. II an A, III. IV an Δ fallen. Dies gibt auch noch die Symmetrie, daß die beiden mittleren Systeme α und β an A begonnen und geschlossen werden, indem α I. II und β XI. XII von A getanz werden. Nun weichen α V. VI mit 12. 12 von α V. VI mit 12. 12 ab. Analog aber auch β I. II mit 13. 13 von β I. II mit 13. 12. Entsprechend gebe ich β I. II auch an Γ , so daß die Hegemonen, Γ^2 und Γ^3 α und α V. VI und β und β I. II mit 12. 13, 13. 12 und 12. 12, 13. 12 erhalten.

Sodann fällt in der 3. und 4. U.-P. von α der Umstand auf, daß VI. VII und X mit 15 und 13 von α VII und X mit 14 und 14 abweichen. Das selbe findet in β und β VIII und X mit umgekehrt 13 und 15 gegenüber 14 und 14 statt. In β fielen aber doch VIII und X beide an B. Unso ist auch in diesem Umstand für α VIII und X kein Grund zu sehen, sie an verschiedene Choreuten zu geben. Ich gebe auch sie, wie α VII und X, beide an B. Die Summen 14. 14, 15. 13, 13. 15 sind alle gleich. Unso ist nun auch kein Grund vorhanden, α VIII. IX an andere Choreuten α VIII. IX zu geben, indem diese Kola mit 14. 16 und 14. 16 respondieren und die Häufung des Plus über die thematische Grundzahl je eines Kolons, 12, am Schlusse von α ebenso wie am Schlusse von α darauf führt, diese Kola an B und E zu geben (s. o.).

In β endlich fallen I. II an Γ (s. o.); und es ist kein Grund, II. III das Schlufskola dieser 1. H.-P., an einen andern Choreuten als β III zu geben.

Dann aber beginnt in β IV metrisch und dem Sinn nach die 2. H.-P. Es ist nicht zweckmäßig, diese, nicht wie in β durch den Sinn und Satz mit der 1. H.-P. verbundene, 2. H.-P. mit demselben Choreuten zu beginnen, der die 1. H.-P. schloß, mit Δ ; vielmehr ist die Verschiedenheit der beiden Hauptperioden durch einen Wechsel in der Person des Choreuten zu bezeichnen. Da nun in der 2. U.-P. β IV und VI in Form und Größe ganz gleich sind und in β von Δ und E getanz werden, so ist das Einfachste, diese beiden Choreuten zu vertauschen, so daß dann IV V. VI an EE Δ fallen.

Das isolierte Kola VII, welches allein stehend die 3. U.-P. bildet, fällt in β und β dem Rhythmus und der Größe nach genau respondiend, gelte ich in β , wie in β geschehen, an E.

Endlich in der 4. U.-P. von β sind X. XI, die Einschübung, die eigent-

liebe Vermehrung in Beta, wie in der 4 U.-P. von β . Sie fallen also an B und E (s. o.). In β ist nun (s. o.) damit eine Parallage der Choreuten vorgenommen, indem XI an A, X an B gegeben ist. Gewähre dasselbe in b, so käme obige Betrachtung, daß eigentlich diese Kola X. XI an BE fallen müssen, gar nicht zur Geltung. Dazu kommt, daß, wenn XI, wie nachher XII, an A fiele, dann b wie β mit AA schliesse und damit die Einrechnung von a β in AA, AA nicht mehr ihre absondernde charakteristische Bedeutung hätte. Ich gebe daher b X. XI an BE.

Daran schließt sich symmetrisch, daß b IX an A fällt, so daß β IX. XI und b IX. XI mit EA und AE sich entsprechen, indem jedes dieser Kolenpaare 14. 14 zählt.

Bisher hatten A und B 44 und 56. Im ganzen sollen sie (s. o.) 60 und 70 haben. Von den beiden noch übrigen Kolen in b, nämlich VIII mit 14 und XII mit 16, fällt also jenes an B, dieses an A.

Beim Tanzen sang der tanzende Einzelchoreut nicht. Nur fürs Auge war seine Kunstleistung vorhanden. Hätte er auch gesungen, so hätte das für die Auffassung der eben entwickelten Ordnung wenig ausgetragen. Fürs Auge jedoch war dieser Wechsel, worin der Einzelchoreut 1 isolierten oder 1 und gleich nach ihm noch 1, einmal gleich noch 1, einen dritten, Weg tanzte, sehr wohl bemerkbar.

Die Ordnung ist 1. 2, 1. 2 — 2, 1. 2 — 2. 1. 2 — 2. 1, 2. 1, ein antithetischer Chiasmus, in α . a. β . b 1–VI.

Die Einfassung von a β durch AA, AA in I. II, XI. XII hängt mit der inneren logisch-grammatischen Ordnung überhaupt zusammen.

Dem Epitritischen entspricht es, daß VII, von E getanzt, die Gruppe der ersten 7 Kola abschließt, indem es sich in β an $\Gamma\Gamma$, $\Delta\Delta$, EE , in b an $\Gamma\Gamma\Delta$, $EE\Delta$ anschließt, worauf im Gegensatz dazu VIII mit B beginnt.

Eigentlich sollten β X. XI an BE fallen. Durch den Tausch aber von EA in Variation für AE in IX. XI ist bewirkt, daß ganz β in Kolenpaare, Choreutenpaare zerfällt, $\Gamma\Gamma$, $\Delta\Delta$, EE , EBEB (zweimal EB), AA. Wie XI an XII, das letzte Kolen der Einschiebung, XI, an das letzte des Themas, XII, so ist X an VIII, das erste Kolen der Einschiebung an das erste des Themas der 4. U.-P. durch + 1 und : 1 der Zeiten, Engen gebunden, indem 14. 14 in 13. 15 umgebildet ist. Endlich das 3, mittlere von den 3 thematischen Kolen der 4. U.-P. ist zur Verknüpfung mit dem letzten der ersten 7, mit VII, gebraucht, indem VII $13 : 1 = 12$, IX aber $13 + 1 = 14$ zählt. Dem AA in β XI. XII geht zweimal EB, EB vorher, dem BB in α VII. VIII folgt einmal EB; in antithetischer Stellung des EB zu den schließenden Paaren der Kola dort und hier. So sind in α die 3 und 1, in β die 4. und 3 U.-P. verknüpft. So sind die inneren Glieder des Chiasmus durch antithetische Folge von Kolenpaaren verknüpft: in α AA, $\Delta\Delta$, $\Gamma\Gamma$, in β $\Gamma\Gamma$, $\Delta\Delta$, EE , und in α BB, EB, in β EB, EB, AA. Dagegen behalten in b die Choreuten E und A ihre thematische Stellung, und so wird in den äußeren Gliedern des Chiasmus, in α und b, die Ordnung alternierender Einzelwege und Doppelwege von Einzelchoreuten und

Paarwege, d. i. wiederholter [Verwendung?] von Einzelwegen eines Choreuten in einem Choreutenpaar, durchgeführt: In α Δ , AA ; Δ , $\Gamma\Gamma$, in β $\Gamma\Gamma$, Δ ; EE , Δ , und in α BB , EB , in β EB , A ; BE , A . Sohe ich von der Einschiebung X. XI ab und nehme ich in β für die umgetauschte Stellung EA in IX. XI die thematische AE, so schliesen $\beta\beta$ mit EB , AA in VII. VIII. IX. XII, den 4 thematischen Kolen.

Dem Auge war dieser symmetrische Bau von Einzelwegen, Doppelwegen einzelner Choreuten und Paarwegen eines Choreutenpaares ebenso leicht und schwer verständlich, wie dem Ohre jetzt der Bau eines Satzes in einer Symphonie, Oper.

Zur Ermöglichung dieser auch vermittelt Umstellungen von Choreuten bewirkten Ordnung dienen auch gleiche Größen gewisser Kola: in Alpha II mit 12 zwischen I und III mit je 18; in Beta V mit 10 zwischen IV und VI mit je 12, IX und XI mit je 11. Dabei findet ein Anschluss an die Gruppierungen des metrischen Themas und des Sinnes statt.

In dieser ganzen Symmetrie von Thema und Variation zeigt sich eine Methode, die, wie ich meine, in Kunstschulen eigens gelehrt und geübt ward.

Die thematische Durchschnittszahl der Basis ist für jedes Kola δ' , für jeden Choreuten $\epsilon\zeta'$. Dies gilt für jedes System μ' , die durch $\pi\alpha\kappa\alpha\lambda\lambda\alpha\gamma\alpha\delta' + \eta' = \text{je } \mu\eta'$ haben. Diese η' sind zu θ' an AE, zu ξ' an ΔB verteilt; Γ hat + 0. Im ganzen hat A $\epsilon\theta'$, B $\kappa\beta' - \Gamma \epsilon\zeta' - \Delta \epsilon\zeta'$, E $\kappa\beta'$, also A + E, die äußeren 2 Choreuten, $\epsilon\theta' + \kappa\beta' = \mu\alpha'$, $\Delta + B \epsilon\zeta' + \kappa\beta' = \lambda\theta'$, d. i. θ' und ξ' mehr als $\lambda\beta'$, wozu die $\epsilon\zeta'$ von $\Gamma \kappa\zeta' = 2 \times \mu\eta'$ machen.

Endstellung der Choreuten.

Oben ward für das 3. Stasimon als Endziel auf der Thymele nach rechts und links die Reihe 20 beiderseits festgestellt. Auf dieser Reihe aber ist nun von den Choreuten als Endstellung die Folge A, B Γ , ΔE einzunehmen. Ich bezeichne mit AB $\Gamma\Delta E$ jambische Zwischenräume von je 3 Engen; mit AB, $\Gamma\Delta$, E und A, B Γ , ΔE anapästische von 2 oder 4 Engen, zu denen die jambischen werden, wenn 1 Choreut dem einen benachbarten um 1 näher, dem andern um 1 ferner rückt. Zu Anfang des 1. Stasimons war die Stellung AB $\Gamma\Delta E$, am Ende des 1. und am Anfang des 2. AB, $\Gamma\Delta$, E (am Ende des 2. und am Anfang des 3. durch $\tau\alpha\pi\alpha\chi\eta$ auf 20. 16. 10 Γ , B Δ , AE), am Ende des 3. und Anfang des 4. ist der Symmetrie zufolge A, B Γ , ΔE zu erwarten. Am Ende des 4. und am Anfang des 5. wird wieder AB $\Gamma\Delta E$ eintreten — Zur Erreichung dieser Stellungen dienen die Seitenschritte.

Die Alaphastrophe. Die Choreuten stehen mit dem Gesicht teils BE, nach der Mitte, wohin sie noch Schritte bis zur Reihe 8 übrig haben, einander zugewandt, teils, Γ und A Δ , nach den Seiten von der Mitte fort, nachdem sie sich umgewandt, um dahin zu schreiten, einander abgewandt. Sie schreiten alle weiter dahin, wohin sie zuletzt im 2. Stasimon schritten.

1: $\text{Ἰδιότροις ἐπὶ κενθμῶσι γινόμενα.}$ Der Weg geht nach der niedrige-

Grenze der Thymele zu, die von 31 an sich seitwärts senkt und mit η von unten beginnt. In Athen ist die Seite nach dem Theatron zu Norden, wo das Land der Hyperboreer ist: links vom Zuschauer ist Osten, wo die Morgensonne erscheint, nach welcher hin Δ eine $\delta\alpha\zeta\varsigma$ macht. Das Tanzfeld im 3. Stasimon erreicht nach oben und unten, nach Analogie früherer Chorika, je 1 Jambus über die Stoichosaufstellung, die von $\rho\beta$ bis $\kappa\delta$ reicht, bis nach θ und $\kappa\zeta$ hinaus. Δ erreicht θ nicht ganz, was erst A, der Grenzchoreut des Stoichos, thut. In I kommt Δ bis 34 ϵ . Um nicht zu weit nach unten, über θ hinaus, zu kommen, thut er bei $\gamma\epsilon$ einen engen Seitenschritt zurück.

II. III: $\text{ἴα μὲ πτεροφόρον ἔρπον} \mid \theta\epsilon\acute{\iota}\varsigma \text{ ἐν ποταμῶν ἁγλαῖσι θαλῇ.}$ Schon bei diesen ersten Bewegungen, diesen von ΔA , ist das Endziel, die Stellung A, BΓ, ΔE, ins Auge zu fassen. A soll am Ende von β nach der Reihe $\rho\beta$. Hin und her gehen die Seitenschritte. Mit $\mu\upsilon$ wird 22 θ von A erreicht. In die Mitte der hin- und herschwebenden $\acute{\alpha}\gamma\lambda\alpha\iota$ wünscht sich der Chor, und A kommt nach 40 $\epsilon\gamma$, der Reihe von B auf $\epsilon\gamma$ 16, von E auf $\epsilon\gamma$ 10. Dort auf 40 soll A bis zum Kolon β XII, also recht lange, stehen; er thut dies passender da, etwas mehr vom Rand η entfernt, als wenn ich ihn nach 40 $\epsilon\alpha$ führte.

Die Thymele stellt in Alpha den Ort des Flugs nach dem Eridanus und der Hesperidenküste, sowie die dortigen Örtlichkeiten vor.

Der Eridanus fällt bei den Seythen in das adriatische Meer, welches ein ins Land tief einschneidender $\kappa\acute{o}\lambda\pi\omicron\varsigma$ ist. Die Woge des adriatischen Unheils, gedacht als auch nach Nordosten herumreichend, stand so mit dem Ister in Verbindung, der aus dem Land, das nördlich von dieser Woge liegt, von Westen her kommt. Im Norden und Nordosten von Hellas ist das Hyperboreerland. Die Bernsteinagen vom Küstengebiet der Ostsee und Nordsee stehen damit in Verbindung. Die Stelle der von Trözen aus nordöstlich gedachten $\kappa\epsilon\upsilon\theta\mu\omicron\nu\varsigma$ ist diesserts das $\kappa\acute{\epsilon}\mu\alpha \pi\acute{o}\tau\iota\omicron\nu$. Dort sind die Scharen der Schwäne. Unter ihnen möchte der Chor sein und nach jenseits des $\kappa\acute{\epsilon}\mu\alpha$ fliegen, wo der Eridanus an der Nordseite davon hineinfällt, über das $\pi\acute{o}\tau\iota\omicron\nu$ $\kappa\acute{\epsilon}\mu\alpha$ zum Eridanus hinüber und aus diesem $\pi\acute{o}\tau\iota\omicron\nu$ $\kappa\acute{\epsilon}\mu\alpha$ in den daran grenzenden Okeanos (etwa durch die Thore des Herkules) hinaus zu der Hesperidenküste in diesen (vgl. auch Preller a. O.⁴ I 242 ff., ² 342. 429, II 152); hier möchte er seinen Gesang vollenden.

Wenn nun aber die Thymele dieses vorstellen soll, so muß man sie sich doch nicht (im Sinn des Publikums) als ein Bild davon denken, das geographisch speziell nachahmend in sich übereinstimme (noch weniger darf man annehmen, daß eine besondere Einrichtung der Thymele getroffen worden sei); and doch die Mythengegenden selbst schon nicht klar geographisch gedacht. Die Thymele wird immer als diejenige Örtlichkeit gedacht, wo das gerade Aufgeführte spielt. Je weniger bestimmt sie eingerichtet ist, desto leichter macht aus ihr die Phantasie, was sie im Augenblick gerade sein soll. Sie bestimmter einzurichten, war schwierig; es fehlten dabei die Anknüpfungspunkte, wie sie für eine besondere Ausstattung der $\sigma\kappa\epsilon\eta\alpha\iota$ in ihren Bau gegeben waren. Man sollte auf der Thymele frei

tanzen, auf ihr vom Publikum gesehen werden, von ihr aus das Logeion sehen können; daher wieder auf ihr noch um sie Hinderndes sein dürfte.

Von 34 bis 46 abwärts und nach der Mitte, $\kappa\alpha-\kappa\tau$, dem durch dies Querband hier symbolisierten Eridanos zu erstreckt sich der κόλτος des adriatischen Meeres. Das Querband der Thymele $\kappa\alpha-\kappa\tau$ ist von der Mittele nach links hin der nach links hin fließende Eridanos. Im Nordosten fällt er ins adriatische Meer, von Westen durchs Land dahin strömend. Bis an den Okeanos erstreckt sich der κόλτος des Meeres. Der Wasserlauf, der z. B. im epidaurnischen Theater bis zum Querband um die Zuschauerseite der Thymele geht, ist der die Erdscheibe im Norden nach Ost und West umgebende Teil des Okeanos.

Heliaden giebt es 3; Preller a. O.² I 342 (Hygin CLIV, in einer interpolierten Stelle, zählt 7 auf). Ich lasse demgemäß 3 Choreuten am Querband zusammentreten. Vgl. im 1. Stasimon das Zusammentreten von $\Gamma\Delta\epsilon$ an der Wasser tiefenden $\Theta\kappa\iota\alpha\nu\omicron\upsilon\ \pi\acute{\iota}\rho\alpha$. Nun gelangen in $\alpha\ \text{AB}\Gamma\Delta\epsilon$ bis 40, 42, 45, 43, 22 (A mit 30 von 10 bis 40; B mit 42 von 16 über 8 herum bis 42, nämlich 8 von 16 bis 8 und 34 umgekehrt von da bis 42; Γ mit 25 von 20 bis 45; Δ mit 31 von 16 über 45 bis 43, nämlich 29 von 16 bis 45 und 2 umgekehrt von da bis 43; E mit 16 von 10 über 8 herum bis 22, nämlich 2 von 10 bis 8 und 14 umgekehrt von da bis 22). Am nächsten stehen also dann einander in dieser Richtung $\Gamma\Delta\text{B}$ auf 45, 43, 42; A zwar schon auf 40, also dicht bei B, doch weiter als B von 43, 45, von $\Delta\Gamma$. Jede 3, $\Gamma\Delta\text{B}$, führe ich daher durch die Seitenschritte auch in der Richtung von oben nach unten zu einander, um eine dichte Gruppe der Heliaden zu erhalten.

IV: $\acute{\alpha}\rho\theta\epsilon\iota\tau\eta\nu\ \delta'\ \epsilon\pi\iota\ \pi\acute{o}\tau\iota\upsilon\omicron\nu$. Mit $\acute{\alpha}\rho\theta\epsilon\iota\tau\eta\nu$, an $\theta\epsilon\iota\tau\eta$ näher anklingend sowie er verwandelt wäre, würde er auch dem damit Beabsichtigten, der darin liegenden Absicht entsprechen), und weiter mit $\delta'\ \epsilon\pi\iota\ \pi\acute{o}\tau\iota\upsilon\omicron\nu$ schreitet Δ über die Woge hinaus, dicht bei A vorbei, und dann mit $\pi\acute{o}\tau\iota\upsilon\omicron\nu$ nach $\epsilon\eta$ bis nahe an das Querband der Thymele, indem $\pi\acute{o}\tau\iota\upsilon\omicron\nu$ nicht „ \cup “, sondern „ \cup “, möglichst weit seitwärts geführt wird. Die $\kappa\epsilon\upsilon\theta\mu\omega\acute{\nu}\eta\varsigma$ sind näher, als Meer und Eridanos, bei Trützen gedacht; dann kommt erst ein Teil des $\kappa\acute{\iota}\mu\alpha$ und weiterhin die Stelle, wo der Eridanos einmündet. Bei dieser Gliederung des Kretikus $\pi\acute{o}\tau\iota\upsilon\omicron\nu$ „ \cup “, wird auch die Gruppierung von $\Delta\Gamma\text{B}$ näher, als sie bei der Gliederung „ \cup “, würde.

V. VI: $\kappa\epsilon\mu'\ \acute{\alpha}\tau\alpha\varsigma\ \acute{\Lambda}\delta\epsilon\iota\tau\eta\varsigma\ |\ \acute{\alpha}\kappa\tau\acute{\alpha}\varsigma\ \Theta\epsilon\iota\delta\alpha\nu\omicron\upsilon\ \theta'$ $\epsilon\delta\omega\epsilon$. Γ schreitet mit V. VI bis 45 $\epsilon\theta$, um 1 Reihe weiter nach oben, als Δ kam; mit $\acute{\alpha}\kappa\tau\acute{\alpha}\varsigma$ nach 34, dem Anfang von dem nach der Seite hin geneigten Teil der Thymele.

VII. VIII: $\acute{\iota}\nu\theta\alpha\ \rho\omicron\sigma\phi\acute{\epsilon}\rho\tau\omicron\nu\ \sigma\tau\alpha\lambda\acute{\alpha}\delta\omicron\sigma\omicron\nu-\sigma\iota\nu\ \epsilon\iota\varsigma\ \omicron\iota\delta\mu\alpha\ \pi\alpha\tau\acute{\epsilon}\rho\varsigma\ \tau\acute{\epsilon}\lambda\alpha\iota\nu\alpha\iota$. Ebenso kommt wieder B, wenn er außer diesen beiden Kolen nachher noch X tanzt, um eine Reihe weiter nach oben, als Γ kam, nach κ . Dann stehen von unten nach oben hinter einander $\Delta\Gamma\text{B}$ auf $\epsilon\eta$, $\epsilon\theta$, κ und nach der linken Seite hin auf 45, 43, 42. Abseits von ihnen bleibt A auf 40 $\epsilon\gamma$. Das $\omicron\iota\delta\mu\alpha$ ist das des Helios, dem diese sonnebewandelten Gegenden eignen

Bei *ov* ist der Schritt ein gebrochener, der den Schmerz der *xórai táλαιαι* malt. Im Winkel am Querband steht das kleine *ἑλίοσ* der Heliaden. Der Eridanos ist als von Südwesten her kommend gedacht; er fällt am Thymele-
rand in den Okeanos.

IX: *xórai Φαίδωντος οἴκτω δακρύων*. E kommt damit bis 22 π , bis ans Querband, auf die Reihe von B. Bei *pas* thut auch er einen gebrochenen Schritt.

X: *τὸς ἡλεκτροφανίς αὐγᾶς*. Siehe bei VII, VIII. Die Seitenschritte sehen in Aufregung, wie in den früheren Kolen, immer hin und her.

Die Alphaantistrophe. I. II. *Ἑσπερίδων δ' ἐντὶ μηλόσπορον ἰκτῶν | ἀνίσταμαι τὰν ἀοιδῶν*. Der Chor möchte nun von Südost nach der Hesperidenküste jenseits im Okeanos, nach Nordwesten, fliegen. A schreitet demgemäß, analog der Strophe, nach dem den Okeanos symbolisierenden Wasserlauf zu. Eigentümlich sind ein paar Stellen in Manethon VI (III), rec. Koechly, die fast wie Reminiscenzen an den Hippolyt aussehen. Beim 1. Kommos (S. 17) sagte ich schon V. 738 an: *Αἰτᾶρ νευστήν ἑλῶν περὶ νύσσαν ἀοιδῶν* (ἦδη *ῥιπείης γενέλης μνημόσμαι ἄστρον*). Dann will er sein Horoskop stellen, damit auch die Nachwelt erfahre, daß ihm gegeben habe, 743 ff., *Μοῖρα δὲδῶκεναι | ἄστρον ἰδμοσύνην τε καὶ ἐμφορέσαν ἀοιδῶν*. | *Ἥλιος μὲν ἦν διδύμοις, τῷ δ' αἰθ' ἄρα καλὴ Κύπρις καὶ Φαίδων*. A³ schreitet über 28 θ, nahe der unteren Grenze der Thymele, nach 40 $\epsilon\gamma$, wo er gegenüber A² steht, wie A², oben auf 40 $\epsilon\gamma$ steht; dazwischen B³ und E³ auf $\epsilon\gamma$ 16 und 10.

In den folgenden Kolen ist nun wie in der Alphastrophe für ΔΓΒ das Ziel ein Zusammentreten. Entsprechend den 3 Heliaden Aegle, Lampetie, Phaeusa, giebt es 3 Hesperiden Aegle, Erytheis, Hesperia; Peller a. a. O.² 312 440.

III. IV: *ἦν' ὁ ποταμίδων ποταφίας λίμνας | ναύταις οὐκίθ' ὅδον νέμει*. Δ³ schreitet hin und her durch den *πόντος*, nach oben und unten. Das Querband bedeutet jetzt den sogleich in V genannten *τέμνω*. Über 45, die Grenzreihe im 3. Stasimon, kommt Δ³, umkehrend, nach 43 $\epsilon\eta$, wie Δ².

V VI: *στανὸν τέμνωνα ναίων | οὐρανοῦ, τὸν Ἄτλας ἔχει*. Zu Ἄτλας vgl. Curtius 'Griech. Etymol.'² 676. Γ³ schreitet von $\kappa\delta$ nach $\kappa\alpha$ und von da nach $\kappa\epsilon$, der untern und obern Grenzlinie des Querbandes, indem er so sich um *τέμνω* hält, ihn *ναίει*. Da VI a nur 12 Engen, 1 weniger als VI e, hat, so kommt Γ³ um 1 weniger weit, als Γ² kam, nicht bis 45, sondern nur 44, wo er dicht neben Δ³ tritt, der auf 43 steht.

VII. VIII: *κρήναι τ' ἀμβρόσιας χύονται | Ζητὸς μελίσθων παρὰ πόλιν*. Diese Kola nebst X tanzt B³. Die Weite bei (κρή)ναι bewirkt, daß auf B kein gebrochener Schritt stattfindet, welche Tanzfigur nicht zum Ausdruck für das Gefühl der ambrosischen Natur passen, sondern andeuten würde, daß etwas sich geltend mache, was Widerstand leiste, hemme, störe. Bei Ζητὸς geschehen 2 weite Schritte. B³ gelangt, wie B², in X zuletzt nach $\kappa 42$.

IX: *ἦν' ὀλβιόδωρος αἴζη ξαδία*. Das ὀλβιόδωρος wird schon im Gedanken an das β V zu singende ὀλβίων gesungen. Wehmütig — daher der gebrochene Schritt bei ὀλ — denkt der Chor schon daran, daß Phädra ihre ὀλβίαν

οἶκος verlassen Labe zu unglücklicher Vermählung, während Zeus einst sei-
 Besieger mit Here in der γῶν Ἀλφειόδοτος feierte Vgl. Naumann und
 Partsch 'Physik. Geogr. von Griechenland' 384.5 (die Kastanien, *δὲς δὲ*
λαρὸν), 429 (die Quitten, *Κιθόνια μήλα, κοδύναλα*, und die der Here bringe
 Granatapfel), 50. 62 (Klima). E³ kommt, wie E², nach 22 x

X: γῶν εἰδαίμονιαν θεοῖς. B¹ gelangt, wie B², nach 42 x (α. ο.).

Alle Choreuten stehen sich nun am Ende von Alpha auf denselben
 Reihen gegenüber, A³A² auf 17, Δ³Δ² auf 11, Γ³Γ² auf 10, B³E³ und B²E².
 die Paare der 5 Wege, auf x. Die Auseinandergezogenheit des Ganzen er-
 hält dadurch klare Festigkeit fürs Auge.

Die Betastrophe. I II: ὦ λευκότεραι Κρητὰ | πορθεῖς, ἃ διὰ πο-
 ρον. Γ² tritt an seinen Schlußplatz im 3. Stasimon und deutet so an,
 daß nun der Reihe nach alle übrigen Choreuten des strophischen Seiten-
 stonchos dasselbe thun sollen und so die im 2. Stasimon gestörte gerade
 Reihe und Ordnung wiederhergestellt werden solle. Die Thymele bedeutet
 wieder πάντιον κῆμα, wie in α, doch nicht dasjenige Ἰδρυτῆος ἐκράς, sondern
 das zwischen Kreta und Athen, Munychia. Der Chor nennt Phädra nicht
 von seinem Standpunkt aus δίσποιαν, sondern objektiv ἔνασαν, die früher
 kretische, von der πορθεῖς des seegewaltigen Kreta nach Athen geführte,
 später athenische ἔνασαν. Der Stouchos, in der Mitte Γ, steht zu Anfang
 von α auf 1β—xδ und soll am Ende von β wieder abends stehen. Am
 Ende von α ist Γ nach 10, A nach 17, nach Mitte und Anfang der Strecke
 17 xε gerückt, wobei jedoch xε weder in noch nach der Orchestis von α
 besetzt ward. In β nun kommt Γ wieder nach 11, in die Mitte von 1β—xδ.
 Zu dem Ende durchmißt Γ in β den Raum von 10 bis 1β, wie er in α
 den von xδ bis 10 durchmaß. Das Wort πορθεῖς (vgl. ἐπόρευσας), im
 Satz zu I gehörig, wird noch nach derselben Seitenrichtung wie I ge-
 schritten, worauf dann im übrigen Teil von II die Seitenrichtung nach oben
 eingeschlagen wird.

III. IV: κῆμ' ἀλίεσσιν ἔλμας | ἐπόρευσας ἐμὴν ἔνασαν. In α wird
 dargestellt, wie der Chor sich von Trözen weg nach dem sonnenbewandelter
 Nordostende der Erde wünscht, wo niemand die Trauer über seiner Herrens
 Schmach kennt, und von da nach Phaethons Unglücksgegend, um aber
 dann über diese nach den seligen Inseln zu kommen. Umgekehrt wird in
 β erzählt, wie Phädra nach Athen, Munychia von der seligen Insel Kreta
 den Weg zum unseligen Glück kam, wobei aber Unglück, Trözen als ferneres
 Endziel gedacht ist, um dort schmerzvoll krank zu werden und in Selbst-
 mord zu enden. Diesem von und nach Trözen entspricht die entgegen-
 gesetzte Richtung der Wege in α und β überhaupt. So in I. II bei Γ, so
 nun in III. IV bei Δ.

V. VI: ὀβριὼν ἄπ' οἴκων | κακορρυπιτάτων ὄνασιν. Du führtest die
 ἔνασαν einen Weg der unseligsten Liebesfreunde. E kommt zwischen Γ
 und Δ her, die nach Athen, Munychia inzwischen gelangt sind, und er
 kommt nicht bis 45, sondern nur bis 44, um nachher bei 7 in VII zu
 Anfang einen gebrochenen Schritt thun zu können. Dies ist dadurch er-

möglichst, daß er in α nur 1 Weg erst gemacht hat. Er schreitet nun seitwärts nach dem Logeion zu um 1 Jambus über $\epsilon\beta$ – $\kappa\delta$ hinaus bis $\kappa\zeta$, wie A gegenüber um 1 Jambus über $\kappa\delta$ – $\epsilon\beta$ in α II hinauskam. Er kommt von Athen, Munychia nach Trözen.

VII: η γὰρ ἀτ' ἀγορεύων η . Die πορθύς, die Phädra von Kreta nach Athen, Munychia und von da nach Trözen führte, war dieselbe. Das ἀτ' ἀγορεύων kommt durch die Seitenrichtungen der schrägen Schrittte bei η und $\rho\omega\nu$ η zur Darstellung, indem der gebrochene weite beim ersten η in seinen Teilen entgegengesetzt geht, wie die beiden entschiedener weiten bei $\rho\omega\nu$ η . Der bei dem η , nach der Pause energisch, wobei der Gesang *sforzato* zu denken ist, deutet durch diese Energie an, daß dies Zweite der wirkliche Grund sei, während zugleich der rechte Arm nach der Seite zeigt, wo Kreta gedacht wird, und die Pause zu einer doppelten Wendung dahin und daher gebraucht wird. Auch die Längsrichtungen bei η und $\rho\omega\nu$ η sind zum Teil so entgegengesetzt, bei η von Athen und Kreta, bei $\rho\omega\nu$ η nur von Kreta her.

VIII: Κρητάς $\epsilon\chi$ γὰς δόσους. Nach der andern Seite herum geht die Fahrt. Bei Κρη wendet sich der Chöreut. Kreta ist neben der Thymele gedacht.

IX: ἔπειτα' εἰς κλεινὸς Ἀθήνας. Zu κλεινός vgl. 47 εὐκλείης, 404 δυσκλεία, 423 κλεινῶν, und oft Ähnliches. Um die δόξα ist es Phädra zu thun. Auch dem Chor ist es kein Ernst mit dem Sittlichssein, 1115. Ins Freie, ins offene Meer geht es hinaus und dann nach Athen herum. Dies liegt auf der andern Seite von Γ, gegenüber Munychia und der angrenzenden ἄπυρος, wohin B und dann A in X. XI und XII sich zum Ziel bewegen.

X: Μονυχίον δ' ἀκταίων ἐκδή. B stellt sich mit hin und her gehenden Schritten auf die andere Seite neben Γ.

XI. XII: σάντο πλεῖστὰς πεισμάτων ἀρ—χὺς ἐπ' ἀνείρου τε γὰς ἔβασαν. E B und nun A erreichen ihre Ziele mit den Worten Ἀθήνας, ἐκδή und ἔβασαν. Dem Anbinden der Taue entspricht die συνάφεια von ἐκδή σάντο und ἀρ γὰς. Der Weg von τὰς πεισμάτων ἀρ geht ganz an der Grenze entlang auf θ um 1 Jambus über $\kappa\delta$ – $\epsilon\beta$ hinaus, und dann wendet sich A bestimmt, entschieden nach seinem Endziel. Passend kehrt A auf 45 bei dem Wort πλεῖστὰς um. Zuletzt stellt er sich neben B.

So ist nun auf 20 $\epsilon\beta$ – $\kappa\delta$ die gerade Reihe in der Folge und Ordnung von A, B Γ, Δ E hergestellt.

Die Betaantistrophe. I. II: ἀνθ' ὃν οὐχ ὁρίων ἐρώ—των διεῖν ἡρώνας Ἀφροδί. Der gebrochene Schritt bei ἀν entspricht der Doppelbeziehung von ἀνθ'. Er geschieht um Δ nach der Theaterseite herum, damit Γ am Ende von II bei Ἀφροδί schräg auf die Bildsäule der Κερκίς zusehrete. Dabei tritt Γ nahe auf E zu und κατακλᾷται von diesem, indem Γ einen engen Seitenschritt zurückweicht, vgl. sofort den Gedanken im Prädikat des Satzes, in III.

III: τὰς νόσφιν κατακλᾷσθῃ. Hin und her in stetem ruhelosen Wechsel gehen die Schritte.

IV. V: χαλεπὴ δ' ὑπέραντος οὖσα | συμφορᾷ τεράμνων. Steph. Paris. VIII

s. v. *ἐνὶ γαυρίῳ* VIII 170: *Cunis sedula exundat*; 171: *Cunis sedula, vel aqua per fatiscientes rivas illalente, vel tumidis fluctibus desuper infusa, tanta copia exundat, ut intra limites contineri amplius, neque exhausti possit atque oden periculum instet, ne mersa navis indecat.* Das Bild schließt sich gut an die in β erzählte Wirklichkeit an. E schreitet in einem langen Doppelwege bis αξ. Zuerst bis στυγοῦν geht er über αβ—αδ bis αε 39. Hier endet das Satzglied. Mit dem Beginn des folgenden Satzgliedes macht E beim Beginn des Bakchius 1 engen Schritt seitwärts zurück, um dann wieder in der Unglücksrichtung von dem bisherigen Satzglied nach αξ zu gelangen, an die Grenze, die hier den Ort symbolisiert, wo sie das Leben durch Erhängen enden wird.

VI: *ἀνδ' ὑπερβύσας κτεμαστόν.* Δ nimmt seinen Platz in den οἶκον auf 20 ein. Wieder symbolisiert die Grenze des Weges hier den Ort, wo sie das Leben durch Erhängen enden wird.

VII: *ἄντα ἄφ' ἑσθ' οὖν.* Zu Anfang ein gebrochener Schritt. Bei ἄφ', adverbial (Barthold zu 770), legt E beide Hände um den Hals. Der Chor erinnert sich des καὶ ἄμα im 1. Koinmos und macht eine ähnliche Gebärde wie Phädra 671.

VIII: *καὶ καὶ ἀποβύσας δέσφ.* In Synaphia fährt B fort. Den gebrochenen Schritt bei α in VII, wenn auch nicht genau mit einem gebrochenen Schritt, so doch auch nach der Theatersseite mit der Wendung zwischen einem weiten und engen Schritt und bei dem (Gleichklang καὶ καὶ) inatierend, setzt er die Gebärde von E bei ἄφ' fort und kommt bis 31, worauf E steht.

IX: *δαίμονα στυγρὰν καταιδε.* A schreitet, wohl indem er sein Gesicht verhüllt, ganz bis in die Ecke, θ 45, und kehrt dann mit dem N. bei στυγρὰν, indem er eine abweisende Gebärde des Abscheues und Hasses gegen die dorthin stehende Bildsäule der Kypris macht.

X: *σθεῖσα τὰν τ' εὐδύον ἀνθαί.* B schreitet in Synaphia weiter und nach seinem Endplatz auf der von dem Palast abgelegenen Seite der Reihe, auf 20. Die Seitenschritte bei δο und ξοῦν thut er eben dahin, und den bei θαι mit abweisender Gebärde nach der Palastseite, nach ιε, ἀν.

XI: *πομπὴν φάμας ἀπαλλάσ.* Wieder in Synaphia schreitet E nach seinem Endplatz neben Δ, wo er sich einreht. Bei πομπὴν macht er eine abweisende Bewegung und Gebärde, dann bei φά u. s. w. eine sich entfernende und verzichtende gegen den Palast hin, indem er beide Male den Ausdruck des Tons angemessen ändert.

XII: *σοῦσά τ' ἀλγυῖον φρεσὶν ἔγορα.* Schließlich reht sich mit Synaphia auch A ein, auf der von Kypris abliegenden Seite, mit analogen Gebärden bei σά und γαι.

Dem Blick vom Logeion her sind A und B in ihren letzten Schritten hinter Γ, Δ, E mehr und weniger verborgen.

Nunmehr stehen der strophische und antistrophische Seitenstichos einander wieder in gerader Linie gegenüber, A¹, B²Γ², Δ²E² wie A³, B³Γ³, Δ³E³ auf je 20 αβ, ιε ιι, κβ κδ. Die im 2. Stasimon gestörte Ordnung ihrer 2 geraden Reihen ist wiederhergestellt.

10. Der zweite Kommos. V. 811—831.

a. Der Koryphäus.

- I ἐὼς ἰὼ τάλαινα μελίων κακῶν. ** (811)
 II ἔπαθες, ἐργάσω*
 III τοσοῦτον ὥστε τοῦσδε συγγῆαι δόμους.
 IV αἰαὶ τόλμας, βιαίως θανοῦς' ἀνοσίῳ τε σνμ †
 V φορᾷ, σᾶς χειρὸς πάλαισμα μελίας. ** (815)
 VI τίς ἄρα σάν, τάλαινα, ἑμαυροῖ ξωάν; **

b. Theseus.

- I ὦμοι ἐγὼ πόνων' ἔπαθον, ὦ πόλις, **
 II τὰ μάλιστα' ἐμῶν κακῶν. ὦ τύχα, **
 III ὥς μοι βαρεῖα καὶ δόμοις ἐπιστάθης.
 IV κηλὶς ἄφραστος ἐξ ἑλιστεύρων τινός. (820)
 V κατακονὰ μὲν οὖν ἀβίωτος βίου. **
 VI κακῶν δ' ὦ τάλας πύλαγος εἰσορῶ **
 VII τοσοῦτον ὥστε μήποτ' ἐκνεῦσαι πάλιν
 VIII μηδ' ἐκτιρεῖσαι κῆμα τῆσδε συμφορᾶς.
 IX τίνα λόγον τάλας, τίνα τύχαν σέθεν ** (826)
 X βαρύποτμον, γύναι, προσανδῶν τύχῳ; **
 XI ὅρως γάρ ὥς τις ἐκ χειρῶν ἄφαντος εἴ,
 XII πῆδημ' ἐς Ἄιδου κραιπνὸν ὀρμήσασά μοι.
 XIII αἰαὶ αἰαὶ, μέλεα μέλεα ἰάδε πάθη. ** (830)
 XIV πρόσσωθιν δὲ ποθὲν ἀνακομίζομαι τύχαν δαιμόνων ***
 XV ἀμπλακίλυσαι τῶν πάροιθ' ἐν τινος. ** (833)
 Koryphäus vom Platz. 2 Trimeter: οὐ u. s. w.

c. Theseus.

- I τὸ κατὰ γᾶς θέλω, τὸ κατὰ γᾶς κίεφες ** (836)
 II μετοικεῖν σκότῳ θανῶν ὁ τλήμων, **
 III τῆς σῆς στερηθεῖς φιλιότης ὁμιλίας.
 IV ἀπώλεισας γάρ μᾶλλον ἢ κατέφθισο.
 V εἰνος κλύω; πόθεν (840) (= τριποδία ἱαμβ.)
 VI θανάσιμος τύχα,*
 VII γύναι, σάν ἔβα,*
 VIII τάλαινα, κυρδίαν; (= τριποδία ἱαμβ.)
 IX εἴποι τις ἂν τὸ πραχθῆν, ἢ μάτην ἔχλον
 X στέγει τέρψαννον δῶμα προσπόλων ἱμῶν;

- XI ὦμοι μοι σίθεν*
 XII μέλιος, οἶον εἶδον ἄλγος δόμων,** (845)
 XIII οὐ τιητόν οὐδὲ ρητόν. ἀλλ' ἀπωλόμην·
 XIV ἔρημος οἶκος, καὶ τέκν' ὀρφανεύεται. (847)

d. Der Chor und Theseus.

- I ἔλιπες (848) (= τρίβορχος λαμβ.)
 II ἔλιπες, ὃ φίλα γυναικῶν ἀρί- **
 III στα θ' ὀπόσας ἐφορᾷ (= τριποδία δακτ. καταλ.)
 IV φέγγος ἀελίου τε καὶ (850) (= δίμ. τροχ. καταλ.) *
 V νυκτὸς ἀστερωποῦς σελάννα. (= πενταπ. τροχ. προκαταλ.)
 VI ἰώ, (= ἱαμβος)
 VII τάλας ὦ τάλας*
 VIII ὅσον (= ἱαμβος)
 IX κακὸν ἔχει δόμος.*
 X δάκρυσί μου βλέφαρα*
 XI καταχυθέντα τέγγεται σῶ τύχη**
 XII τὸ δ' ἐπὶ τῷδε πῆμα φρίσσω πάλαι.** (855)
 Theseus (856—865)
 ἔα ἔα, und 10 Trimeter (ἔα ἔα = συζυγία λαμβ.).

e. Der Koryphäus.

- I φρεῦ φρεῦ· τόδ' αὖ (866) (= ἐπτάσημος λαμβ.)
 II νεοχμὸν ἐνδοχαῖς ἐπιφέρει θεὸς**
 III κακόν. ἔμοι μὲν οὖν ἀβλοτος βίου**
 IV τύχα πρὸς τὸ κρανθὲν εἴη τυχεῖν.**
 V ὀλομένους γὰρ οὐκέτι' ὄντας λέγω,**
 VI φρεῦ φρεῦ, τῶν ἑμῶν τυράννων δόμονς.** (870)
 3 Trimeter vom Platz (871—3).
 Theseus. 2 Trimeter vom Platz (874—5).
 Der Koryphäus. 1 Trimeter vom Platz (876).

f. g. Theseus.

- I βοᾷ βοᾷ (877) (= συζυγία λαμβ.)
 II δέλτος ἄλαστα. πᾶ φύγω
 III βάρος κακῶν; ἀπὸ γὰρ ὀλόμενος οἴχομαι,†
 IV οἶον οἶον εἶδον ἐν γραφαῖς μέλος (= δόχμος ἱαμβος)
 V φθεγγόμενον τλάμων.* (880)
 Der Koryphäus. αἰαῖ (= σπονδεῖος) und den Rest
 des Trimeters vom Platz (881).
 Theseus (882—884)
 VI τόδε μὲν οὐκέτι στόματος ἐν πύλαις**
 VII καθήξω δυσσεκπέρατον, ὀλοὸν**
 VIII ὀλοὸν κακόν, ὦ πόλις πόλις. (= συζ. ἀναπ., συζ. λαμβ.)

Anmerkung. Die mit keinem Vermerk versehenen Verse sind jambische Trimeter, die mit Sternchen bezeichnet sind dochmische Verse, und zwar mit einem = Monometer, mit zwei = Dimeter, mit drei = Trimeter. Von den mit einem Kreuz bezeichneten sind: a IV = *τοῖς ποσὶ ἀνομασίου διπλόδιος, δύο δόχμων*; fg III = *τοῖς ποσὶ ποταμῶν κατά*. — Bei den übrigen Versen ist ihre Benennung in Klammer beigefügt [fg II ist im Ms. aus Versehen fälschlich als *εἰς* laup bezeichnet].

Schrecklich schnell erfüllt sich die Vorhersagung in b des 3. Stasmons, 768–771, *τεράτων ἀπὸ νυμφιδίων κρημάτων ἔπειτα ἐκπλὴν βρόχον λιγὰ καθυποζοῦσα δριγὰ*. Unmittelbar nach dem Stasimon erschallt der Schreckensruf *τοῦ τοῦ* und der Hilferuf.

Die Amme hat sich nach Phädras Gebot 708. 709: *ἄλλ' ἐκποδὼν ἔειθε καὶ σαρτῆς πέρι | φρόνυ'*. *ὧς δὲ τίνα θύσομαι καλῶς*, nicht in den Palast begeben. Denn dort mußte sie sich vor Hippolyts Rückkehr mit Theseus fürchten, nach 659 ff.: *ὅν δ' ἐκ δόμων μὲν, ἔσ' ἂν ἐκδοῖτο χθονὸς | Θηαίης, ἄνιμ' αἶψα δ' ἔξουεν στόμα. | θύσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολὼν ποδὶ | πῶς μιν προσόει καὶ σὺ καὶ δέσποινά σῃ' | τῆς σῆς δὲ τόλμης εἶσομαι γιγνόμενος*, und Phädra, die nicht von ihr am Selbstmord gehindert werden wollte, wird sie deshalb auch mit einer Armabewegung von dem Palast fortgewiesen haben. Auch die Zuschauer durften sich nicht fragen, warum denn die Amme diesen Selbstmord nicht gehindert habe, und sie mußte daher vom Dichter in einer sichtbaren Weise so fortgeschafft werden, daß ihre Abwesenheit vom Orte des Selbstmords während desselben nichts Fragliches hatte. Auf sehr lange Zeit brauchte sie nicht fortgeschafft zu werden, da dieser sogleich erfolgte. Dem Theseus und Hippolyt entgegen konnte sie nicht eilen wollen, also nicht nach der Seite der Fremde abgehen. Daß sie in die *εἴσοι* ging, paßte sich nicht: dort waren die Diener und Rosse. So denke ich mir, daß sie durch die Parodos der Heimat hinauswühlte. Dann mochte sie draussen um die *εἴσοι* herum und von hinten in den Palast zurückkehren; denn die Angst, das Verlangen zu wissen, was geschah, die Geschäftigkeit ließen sie nicht draussen bleiben. Der sie darstellende Schauspieler gelangte auf dem Schauspielerwege über die Treppe und den Gang und die schräge Thür herum unten ins Innere.

Draussen hört, sieht sie das Entsetzliche und stürzt mit *τοῦ τοῦ*, in einer bei Überschreitung der Mitteltreppe gebräuchlichen jamb. Syz., heraus, ohne vernünftige Überlegung, wie von Sinnen Hilfe suchend, statt selbst ruhig, besonnen sofort zu handeln. In der Dekorationslinie ist ein Vorhang und dahinter eine massive Flügelthür, am obern Ende der Treppe, welche als wirkliche die des Scenengebäudes ist (vgl. Wieseler 'Th. u. D.' S. 81 b). Diese massive Thür ist geöffnet. Der Vorhang wird von dem Schauspieler geöffnet und schließt sich hinter ihm.

Die Amme weiß, hört, sieht die jammern den Trözenierinnen draussen, aber gewahrt auch diejenigen *δογχοποιῖα*, die dem Theseus voran kommen. Sie ruft: *βοῦδρονεῖτε πάντες* (maseul.), *οἱ πῆλας δόμων*, womit sie zuerst allgemein die Trözenierinnen, dann sofort beim Einblicken *πάντες* anredet, als sie die *δογχοποιῖα* erblickt. Nachdem sie dann den Grund mitgeteilt,

ἐν ἰσχύοναις δέσποιναι, sagt sie aber um der δορυφορήματα willen in der Apposition Θησέως δάμαρ. Diese beiden Trimeter ruft sie auf 1 α.

Der Koryphäus wendet sich um und spricht zu den Mitchorenten: πρὸ γὰρ, πίπραται· βασιλὺς οὐκ εἶ· ἔστι δὲ | γυνή, κρηματοῖς ἐν βρόχοις (Reminiscenz an κρηματοῖν βρόχον in b des 3. Stasimon) ἰστειμένη. Dann kehrt er sich wieder zur τροφός.

Diese, selbst wartend, ruft ungeduldig: οὐ σπεύσει; οὐκ οἶσσι τις ἄμ γαδίζων || σίδηρον (wohl ein ξίφος, wie es die δορυφορήματα tragen, an welche als die am nächsten Stehenden sie besonders sich wendet), ᾧ τὸδ' ἄμμα λίσσμεν δέροι; Reminiscenz an 671 καθ' ἄμμα λίσσιν λόγου, was dort die τροφός und der Chor hörten. Diener durften sonst nicht ins Frauengemach, Ehegemach (oben ἀπὸ νεμεπίδων τεράτων), jetzt aber ist *periculum in mora*. Die Trophos kehrt sich um (τὸδ') und eilt wieder hinein; jetzt wohl zum Thalamos, in den sie vielleicht erst nur hineingesehen hatte. Fortwährend, jetzt und nachher, schallt von dorthier βοή.

Nun deliberiert der Chor, ein Teil fragt, der andere antwortet. Die ζυγύρια brauchen nicht gleich groß zu sein; Cramer 'Anecd. Paris.' I 9 Z. 18: *ζυγυριδίς δὲ ὁ χορός εἰς τμήματα δύο, ζυγύρια ἀνωμάλῃτο, παρασησησικῶς δὲ καὶ χορός*. Der des Koryphäus, diesen eingeschlossen, fragt. Ihm liegt das am nächsten, da die Aufforderung durch die Trophos am ersten ihm galt, ihm, dem Koryphäus. Denn dieser und die 4 Nebenchoreuten seines Stoichos stehen am nächsten bei der Mitteltreppe von der Thymele aufs Logeion gerade vor der Mittelthür, der μέση θύρα, der Thür des Palastes. Der Koryphäus wendet sich um und spricht zu den 4 Mitchorenten seines Stoichos und den beiden Seitenstoichen; mit ihm zugleich im Takt, indem der αἰλός mehrmals eine bestimmte Tonhöhe angiebt, die 4 Mitchorenten, A' B' zum strophischen, E' Δ' zum antistrophischen Stoichos: φίλοι, τί δρῶμεν; ἢ δοκεῖν πᾶσιν δόμον; | λίσσai τ' ἀνασσαν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων;

Dem drängenden ᾗ des Mittelstoichos (Kühner 'Ausf. Gramm.'² II S. 1032; Barthold zu Hippolyt 782) antworten die Seitenstoichen abweisend mit dem elliptischen (Kühner a. O. S. 312, Anm. 11) τί δ' und begründen dies mit der, Zustimmung heischenden, ferneren Frage: οὐ πάρεσι (sind nicht jetzt eben gekommen da, Barthold zu 804) πρόσπολοι (mit etymologisierender Betonung des πολοι im Gedanken, doch nicht in der Aussprache) νανία (männliche)? Es sind die δορυφορήματα, die dem Theseus vorangehen. Auch im Hause, Palaste, sind männliche πρόσπολοι: 791 ἤχῃ βαρεῖα προσπόλων μ' ἀφύετο, denn inzwischen ist alles drinnen in Aufruhr gekommen, worunter männliche und weibliche πρόσπολοι sich befinden. Die weiblichen, die der Phädra, sind weiter drinnen bei der Leiche und werden weniger vernommen, daher Theseus 791 βαρεῖα sagt, was besser auf die männlichen paßt. An diese ist auch nachher 808 die Aufforderung, von drinnen her zu öffnen, gerichtet, und ihre Menge erwähnt 842 843. Diejenigen πρόσπολοι, die hineingehen können, sind draußen; ich denke 5 δορυφορήματα, an Zahl einem Stoichos gleich.

Die *ιστορός*, nun drinnen, ruft: ὁρθώσατ' ἐκτὶνάντις ἄθλιον ἔχεν u. s. w.

Darauf spricht der Koryphäus, der, dem Palast am nächsten, diese Worte vernommen, sich umwendend, zu den Chorenten 788. 789: ἄλλωλεν ἡ δούσση, ὡς κλύω, γυνή u. s. w.

Wieder erhebt sich das Geschrei drinnen, und hinter dem Koryphäus kommt Theseus, der von dem vorhergehenden Dialog, wie seine Fragen nach dem Grunde dieses Lärms drinnen beweisen, nichts gehört hat, also während desselben erst herankam. Er redet alle an, 790 *γυναῖκες*. Das Gespräch führt dann mit ihm im Namen aller der Koryphäus, 804 *τοσοῦτον ἴσμεν*. Da er den *δούροις* aber am nächsten von allen steht, so geht er in den Singular *κλέω* und 805 *πάρεμι, πυνθήγεια* über. Mit ihm spricht Theseus, am besten ihm gegenüberstehend auf 1; auch zu dem übrigen Chor redet er am besten von einer Mittelstellung aus. Dabei ist es aber natürlich, daß er zu den Angeredeten nahe hinzu sich stellt, also nahe an den Rand des Logeions tritt. Das Ganze läßt sich dann so vorstellen.

Theseus stellt sich auf 1 x. Mit *αἰαὶ* 806, . . . , schreitet er nach 1 z, nimmt den Kranz mit der Linken ab, die nichts trägt, und wirft ihn nach links hin, nach der Seite der Fremde fort, woher er damit kam. Dabei spricht er die Worte *εἰ* bis *ὦν*. Dann wendet er sich zu den *πυλώματα* hin und ruft die Worte bis *ἀκουός*. Bei *αἰαὶ* that er keinen Seitenschritt, weil er damit seine *ἄρχη*s anfangt; bei *ὡς* thut er nun auch keinen, weil er mitten im Trimeter damit weiterschreitet. Er kommt mit *ὡς ἴδω θεοδάμοισα* bis 1 g. Nach der abbrechenden Kürze *va* bleibt er dort etwas stehen, auf der letzten *χώρα* der Steigung; von *ε*—*α* ist dann Niveau. Etwas zögernd, *ritardando*, spricht er: *γυναῖκός, ἥ μὲ κατθανοῦς*, und dann schreitet er, wieder ohne Seitenschritt mitten im Trimeter, das *ἀπόλειπεν* bis 1 α, mit der Kürze *σεν*, der Enge, abbrechend.

Ohne weitere Worte geht er nun die Treppe hinauf, ins Innere. Die *δοκιμορήματα* folgen ihm, 5 und 5 rechts und links von der *μείση θύρα*, die auf 20 und 20 standen, so daß während des Dialogs zwischen Theseus und dem Koryphäus eine ganz analoge Gruppierung auf Logeion und Thymele stattfand. Auch im 1. Kommos fand eine analoge Gruppierung von Phädra und den 10 Seitenchorentinnen statt, während in der Mitte ihr 5 in der Thymele gegenüberstanden und sie von 5 weiblichen Personen auf dem Logeion umgeben war.

Jetzt ist die Scenierung so. Die *πυλώματα* erscheinen offen. Sie waren schon vorher offen, damit das Geräusch besser erschallen konnte und der Weg für den *Εὐαγγελο*s offen war. Davon wußte Theseus nichts, als er sie zu öffnen befohl. Der Vorhang ist nun, nach 810 *ἀπόλειπεν*, nach beiden Seiten geöffnet, auseinandergezogen. Theseus hineingegangen, dergleichen hinter ihm die *δοκιμορήματα*; das Logeion ist ganz leer.

a. Der Koryphäus. Wie im 1. Kommos die Seitenstüchen auf 20 und 20 standen, so auch im 2. Kommos. Dort kam der Koryphäus bis 19 und 19. Ebenso hier. Darauf führt auch der Umstand, daß an h hier

gleich in *a* ein jambischer Trimeter von 18 vorkommt und solche dort von und nach 19 und 1 führten.

In *a* sind 2 Perioden. Die 2., mit *alaĩ* anfangend, fällt auf die Seite der Nacht, der Symmetrie halber daher die 1. auf die Seite des Tags.

Nun zählen in der 1. Periode der 1. Dochmius 9 oder 8, der 2. und 3. je 8 Zeiten, Engen. Eine Verbindung von 2 oder von allen 3 also kann nicht von 1 nach 19 gelangen. Ebenso wenig können es die Seitenschritte, $\sim \cup, \sim \cup, \cup \sim \cup$, die zusammen höchstens 13 ausmachen. Es ist also eine Verbindung von verschiedenem Vorwärts und Seitwärts zu suchen; denn zu einem Rückwärts, das als \div das $+$ von 3 Dochmien vorwärts auf 18 zurückführen könnte, bietet der Text keinen Anlaß.

Die Verbindung von vorwärts und seitwärts läßt sich so einrichten, daß dabei ein deutlicher Wechsel der Richtungen in der Mitte zwischen 1 und 19 auf 10 stattfindet und Γ^1 in den Dochmien nach $\epsilon\theta$ bis vor Γ^2 kommt.

I: *ὡς ὡς τάλαι—να μέλων πακῶν*. Das 1. Dochmienpaar bildet die 1. U.-P., der folgende Dochmius und jambische Trimeter die 2^{te}. Von 10 bis 19 sind 10 *χωραι*, und I läßt sich so führen, daß es auf 14, der letzten von den 5 *χωραι* 10—14, endet; von wo 15—19, wieder 5, die zweite Hälfte der 10—19 bilden. So wiederholt sich die Teilung in die 2 Hälften im großen, 1—10 und 10—19, innerhalb der zweiten Hälfte, 10—14 und 15—19, im kleinen. Der Anfang des 1. Dochmius geht auf *λε* geradeaus; die Seitenschritte dann von Phädra fort, wie im allgemeinen die ganze 1. Periode. In Synapheia bleibt der 2. Dochmius zuerst auf 10 bei der *μεταβολή* der Richtung und geht dann nach 14 $\pi\zeta$.

II. III: *ἔπαθες, ἐργάσω | τοσοῦτον ὥστε τοῦδε συγγέται δόμονς*. Wie die 1. U.-P. von 1 *λε* nach 14 $\pi\zeta$ mit einer Wegesbiegung auf 10 *λε* geht, so die 2. U.-P., aus Dochmius und jambischem Trimeter bestehend, über 19 nach *ιη* 1, mit einer analogen Wegesrichtung. Der Trimeter geht auf der Reihe *ιη*, der von Γ^2 , nach der Seite der Nacht hintüber.

IV. V: *αἰαῖ τόλμας, βιάως θανοῦ—σ' ἀνοσίω τε συμ- | φορᾷ, σᾶς πρὸς πάλαισμα μέλεις*. Die 1. U.-P. der 2. P. ist eine erweiterte Wiederholung der 2. U.-P. der 1. P., indem sie über 19 nach $\pi\zeta$ 14 führt. Sie beginnt interjektionell mit *αἰαῖ*, wie die 1. P. mit *ὡς ὡς*. Die Analogie des von *αἰαῖ* abhängigen Genitivs *τόλμας* mit dem Genitiv *μέλων πακῶν* deutet darauf, daß dieser analog von *ὡς ὡς* abhängt. Mit *τόλμα* schreitet Γ^1 auf Δ^1 hin, der ausweicht, und dann *βιάως*, gewaltsam, zurück. Wie Γ^1 in II. III zuerst nach $\epsilon\theta$ dicht an Γ^2 hinan und dann auf *ιη*, der Reihe von Γ^2 , nach 1 schritt, so jetzt von 1 *ιη* nach 19 $\epsilon\theta$ dicht an Γ^2 hinan auf seinem Rückwege in der 2. P., dieses in IV, und dann in V nach 14 $\pi\zeta$. Die Bewegung in V ist eine Steigerung gegenüber derjenigen in II, 2 Dochmien statt eines Dochmius. Durch Verschlingung der dochmischen Wege wird gleichsam eine Schlinge am Boden geknüpft; vgl. das Ähnliche in der Antistrophe des 1. Kommos und im 2. Stasimon. Der dochmische *πρός* ist

μεταβάλλον im höchsten Grade, innerhalb des engen Raums 14—11, $\kappa\beta$ bis $\kappa\zeta$ *)

VI: $\tau\iota\varsigma$ ἄρα σὺν, $\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\iota$ — ν' , ἀμαρτοὶ ζῶσιν; Der letzte dochmische Dimeter entspricht antithetisch dem ersten, indem er von 14 $\kappa\zeta$ über 10 $\lambda\epsilon$ nach 1 $\lambda\epsilon$ zurückgeht. Selbst in der Lexis korrespondiert $\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\iota$ ν' $\acute{\alpha}$ mit $\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\iota$ $\nu\alpha$ und allitteriert $\mu\alpha\rho\gamma\omicron\iota$ mit $\mu\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\omega\varsigma$.

Das System hat Ganzschluß, da es abgeschlossen für sich dasteht. Es ist eine Klage des Koryphäus, der noch allein, d. i. ohne Theseus, sich auf dem Aufführungsplatz befindet.

Theseus kommt darauf in höchster Erregung wieder aus der Mittelthür und tritt auf α 1. Hinter ihm folgen die $\delta\omicron\alpha\upsilon\mu\omicron\gamma\mu\acute{\alpha}\tau\alpha$ in 2 Reihen von je 5 hinter einander, rechts und links, ich denke jede auf der Reihe 6, so daß es von Theseus bis dahin je 5 ist. Mit je 5 Jamben schreiten sie von 6 nach 21 auf dem Logeion, nachdem die einzelnen Choreuten nach $\epsilon\eta$, $\iota\delta$, ι , ς , β gekommen sind und dort sich gewendet haben. Beim Hereinschreiten hinter Theseus schritten sie ebenso aufs Logeion und ordneten sich da dann auf β , ς , ι , $\iota\delta$, $\epsilon\eta$. Die Protostaten nenne ich A und so die andern Trabanten nach der Reihe BΓΔΕ, vom Palast her nach der Thymele hin. In dieser Reihenfolge schritten sie vorher hinein; umgekehrt ΕΔΓΒΑ jetzt heraus.

Während dessen wird die Kline mit Phädra in die Thür getragen und auf dieselbe Stelle gesetzt, wo vorher die Koirte mit der kranken Phädra stand, auf 2. 1 2. Doch bleibt sie drinnen über der obersten Stufe und kommt nicht bis $\beta\alpha\beta\gamma\delta\epsilon$ durch die Thür, wie die Koirte. Phädra liegt mit dem Gesicht nach aufsen her. An den Langseiten stehen je 2 $\pi\rho\acute{o}\sigma\tau\omicron\lambda\omicron\iota$, Dienerinnen, hinter dem Kopfende auf 1 die Trophos. Damit Theseus nachher mit $\tilde{\iota}\alpha$ $\tilde{\iota}\alpha$, 856, dicht an die Kline hinantreten könne, steht diese um 1 $\sigma\tau\iota\beta\alpha\rho\eta$ von der Oberkante der Treppe zurück.

Die Personen des Kommos sind so Theseus und Phädra, hinter und neben Theseus die 5 $\pi\rho\acute{o}\sigma\tau\omicron\lambda\omicron\iota$ (eingeschlossen die Trophos) in der Mitte, die 5 und 5 $\delta\omicron\alpha\upsilon\mu\omicron\gamma\mu\acute{\alpha}\tau\alpha$ an den Seiten, alle diese auf der Scene; auf der Thymele aber der Koryphäus und die 4 Mitchoireuten seines Stoichos in der Mitte, an den Seiten die 5 und 5 Choreuten der Seitenstoichen, die $\sigma\tau\rho\omicron\phi\iota\sigma\kappa\eta$ und antistrophischen.

b. Theseus. Das orchestische System b besteht aus dochmischen Dimetern (seinem Trimeter durch Erweiterung) und jambischen Trimetern, die in 2 antithetische Perioden mit 2 antithetischen U.-P. geordnet sind. Die 2 P. hat in ihrer 2. U.-P. eine Erweiterung ihres Themas, so daß die Erregung im Ganzen steigt. Dies ist auch in der Anordnung der dochmischen und jambischen Verse der Fall, von denen jene erregter als diese sind. Es

*) Eine Uebers vor $\sigma\alpha\alpha$ $\mu\epsilon$, υ . . , findet nicht statt; gegen Pickel 'Dissert. Argentorat.' III p 168. Ebenfalls findet das Engerliche Gesetz, welches Dochmien von der Form — — — — — ausschließt, hier keine Anwendung. Vgl auch R. Klotz in Bursians Jahresbericht XI 380—382; 364. Justus Seebach 'De versuum lyricorum apud Sophoclem responsione', Lips. 1880, Dissert. unauq.

sind nach Art und Größe in der ersten Periode (I—VI) 2 dochm., 1 jamb., 1 jamb., 2 dochm. und 2 Dim., 1 Trim., 1 Trim., 2 Dim.: in der zweiten Periode 2 jamb., 2 dochm., 2 jamb., 2 dochm. und 2 Trim., 2 Dim., 2 Trim., 1 Dim., 1 Trim. In der zweiten P. sind die zuletzt stehenden 2 jamb., 2 dochm. und 2 Trim., 1 Dim., 1 Trim. als steigende Erweiterung von 1 jamb. Trim., 1 jamb. Trim. anzusehen.

Die Richtungen der den Kolen entsprechenden Wege nach unten, oben und (vom Priester des Dionysos aus) rechts, links sind so geordnet. In I. II nach links unten, oben Ecke; III rechts Mitte; IV rechts Ecke; V. VI links unten, oben Mitte; damit nach 2 β zurück, dicht bei der Ausgangsstelle 1 α . Dann in der zweiten Periode in VII. VIII nach links Ecke, rechts Mitte; IX X unten bis links 5, oben mit Erweiterung bis 8 zurück rechts herum nach 2 β , endlich in der Erweiterung XI. XII mit 2 jamb. Trim. nach rechts unten 4 $\epsilon\eta$ und mit 1 dochm. Dim., 1 dochm. Trim. nach $\epsilon\zeta$ 1. Dann führt abschließend XIII nach oben zurück auf α 1, links bis 3, rechts bis 3 und in engerem Anschluß zu Ende gehend über 2 rechts, 2 links nach der Ausgangsstelle.

I II: $\acute{\omega}\mu\iota\ \epsilon\gamma\omega\ \pi\acute{o}\rho\omega\ \epsilon\pi\alpha\theta\omega\iota,\ \acute{\omega}\ \pi\acute{o}\lambda\iota\varsigma,\ |\ \tau\acute{\alpha}\ \mu\acute{\alpha}\kappa\iota\sigma\tau'\ \epsilon\mu\acute{\omega}\nu\ \kappa\alpha\tau\acute{\omega}\nu,\ \acute{\omega}\ \tau\acute{\epsilon}\chi\alpha$. Theseus beginnt die 1 P. nach der strophischen Seite, um nachher in der 2. P. den weiten Sprung in den Hades nach der symbolischen Telesseite zu thun. Er schreitet I nach unten vor, II nach oben zurück, I bis 10, II bis 19, diese Ausdehnung an 1 und II gleich verteilend. Analog im kleinen schließt der 1. Dochmius von 1 auf 5 zwischen 1 und 10, der 1. von II auf 15 zwischen 10 und 19. Zuletzt tritt Theseus mit $\acute{\omega}\ \tau\acute{\epsilon}\chi\alpha$ vor A^2 , den auf der strophischen Seite stehenden Trabanten A, der ihn klagend umfaßt und stützt.

III: $\acute{\omega}\varsigma\ \mu\omicron\iota\ \beta\alpha\pi\tau\acute{\iota}\alpha\ \kappa\alpha\iota\ \delta\acute{o}\mu\omicron\iota\varsigma\ \epsilon\pi\iota\sigma\tau\acute{\alpha}\theta\eta\varsigma$. Der Trimeter mißt 19 und führt von 20 nach 1 zurück. Die strophischen (demgemäß auch die antistrophischen) Trabanten stelle ich auf 21, A^2 auf β , so daß der Blick von vorn und von der strophischen Seite des Zuschauerraums her auf Artemis weniger behindert wird, als wenn A^2 auf α 20 stände. Unten stelle ich E^2 auf $\epsilon\eta$, um die Grenzreihe zu bezeichnen, bis wohin Theseus vorschreitet. Zwischen β und $\epsilon\eta$ erhält Γ^2 die Querreihe 1, wo der 1. Dochmius von 1 wie von II endet. Jeder Trabant steht 1 Anapäst vom andern. Das $\acute{\omega}\ \tau\acute{\epsilon}\chi\alpha$ gehört grammatisch zum folgenden $\epsilon\pi\iota\sigma\tau\acute{\alpha}\theta\eta\varsigma$ und wird dahin gesprochen, wo die $\tau\acute{\epsilon}\chi\alpha$ ist, nach Phädras Leiche hin. Theseus lasse ich rückwärts bis $\kappa\alpha\tau\acute{\omega}\nu$ schreiten und zu den Chorenuten, der $\pi\acute{o}\lambda\iota\varsigma$ sprechen, dann bei $\acute{\omega}\ \tau\acute{\epsilon}\chi\alpha$ sich halb wenden, nach Phädra schauen und dabei A in die unterstützenden Arme sinken; sich aufrichtend, beginnt er hierauf III. Da er vor α tanzt, so ist der Seitenschritt nach δ und III auf δ (vor α) zu schreiten. Das $\acute{\omega}\ \pi\acute{o}\lambda\iota\varsigma$ und $\acute{\omega}\ \tau\acute{\epsilon}\chi\alpha$ schließen I und II entsprechend.

IV: $\kappa\eta\lambda\iota\varsigma\ \acute{\alpha}\pi\rho\alpha\sigma\tau\omicron\varsigma\ \epsilon\tilde{\iota}\varsigma\ \acute{\alpha}\lambda\acute{\alpha}\sigma\tau\omicron\gamma\alpha\upsilon\ \tau\iota\omicron\varsigma$. Auch diesen Trimeter schreitet Theseus an den $\delta\acute{o}\mu\omicron\iota\varsigma$ entlang, und zwar auf β , so daß er am Ende dort wieder einem Trabanten, dem antistrophischen A, in die Arme sinkt; indem er, gewendet, nach dem Hause zurückschaut, wo das Unheil ist, und nach der Artemis und Kypris. Wer der $\acute{\alpha}\lambda\acute{\alpha}\sigma\tau\omicron\gamma\alpha\upsilon$ sei, weiß er nicht. Irgend

woher kam er den δόμοις, die vor dem Blick des Theseus liegen. Das folgende καταισχύ, und bestätigend μὲν οὖν, spricht auch für die Annahme einer solchen Gebärde des Hinsinkens.

V. VI: καταισχὰ μὲν οὖν ἄβυστος βίον· ἰ κατὰ δ' ὦ τάλας πύλας εἰσορᾷ. Dies dochmische Kolenpaar entspricht antistrophisch dem auf der strophischen Seite, doch mit einer Modifikation.

Durch Sinn und Satz ist das folgende jambische Trimeterpaar zum Vorbergehenden gezogen, so ein Überschwellen des Unheils über das Maß hinaus ausdrückend. Dies ist dann auch durch παραλλήλῃ des Metrums geschehen, indem der Halbbschluss nach VI zu einem Viertelschluss (will ich sagen) herabgesetzt und selbst nach VIII verlegt ist. Die 2 P. ist dann auf die 1. auch im Sinn und Satz und Wort dadurch zu Anfang bezogen, daß ihr 1. Kolen, IX, mit einer Abrede, εἰθεῖν, wie I, schließt und ihr 2., X, mit τῆς, wie II mit τῆς, endigt.

Die thematische Symmetrie würde darauf führen, daß VI Halbbschluss auf 1 hätte, wie ihn vorher III auf 1 hat. Dann gingen dochmisch I und II vor und zurück, III jambisch seitwärts von 20 nach 1; und antithetisch IV jambisch von 1 nach 20 und V. VI dochmisch vor und zurück. Des versetzten Halbbschlusses wegen haben aber die beiden folgenden jambischen Trimeter die Länge von 19 und 20 (III und IV hatten je 19), so daß die Wege diese werden. Der Raum von 20 bis 2 wird in 2 Hälften mit Synaphēa auf 11 gegliedert, indem da der erste dochmische Dimeter endet; der 2 führt dann bis 2β, indem jeder Dochmius 8 mißt. Der Raum von 20 bis 11 und von 11 bis 2 ist je in 5 und 5 geteilt, indem auf 16 und 7 als den letzten Choren der ersten Hälften 20—16 und 11—7 der erste Dochmius von V und von VI enden. Auf 2β steht nun Theseus vor dem Tanzraum 1—20 und schaut ins πύλας hinein.

VII. VIII: τοσοῦτον ὥστε μένος ἐκπύσαι πάλιν | μηδ' ἐκπεράσαι κύμα τῆςδε στυγορᾶς. Der Trimeter VII kommt nur bis 19; Theseus kann nicht ἐκπύσαι πάλιν. Er kam von der strophischen Seite her und geriet in das Meer von 20—1 vor dem Ort des Unheils. Dann kehrt er mit einem gebrochenen Schritt um, kommt nicht wieder über 20 zurück; aber auch andersseits kommt er nur bis 1, kann nicht darüber hin ἐκπεράσαι. Der Seitenschritt von VIII geht nach ε und ganz VIII dann auf ε entlang, der letzten Reihe der Bretterlage α—ε, über die er nicht nach ε kommt.

IX. X: τίνα λόγον τάλας, τίνα τῆςαν εἶδεν | βαρύντομον, γέναι, προσανδῶν τῆς. Das τῆς korrespondiert also mit τῆς in II, bildet aber auch in der Nähe, in IX, ein Wortspiel mit τῆςαν. Auch die 5 Allitterationen mit τ, τίνα τάλας τίνα τῆςαν τῆςα erscheinen absichtlich. Es findet aber in VIII IX. X auch eine Beziehung auf die Antistrophe des 1 Kommos statt; vgl. dort γυναικῶν πότμον, τίς ἄν τῆσαν, λόγους, ἐτίχομεν, τῆςα, κακοτυχίατά γυναικῶν, δυσχελέστατον. Das 2. τίνα, eine Wiederholung des ersten, auch zu λόγον gehörig, wird ebenso nach unten geschritten, τίνα λό, τίνα τό. Dann fängt ein ratloses μεταβάλλειν in IX. X an, indem χαν εἶδεν nach oben und rechts, βαρύντομον (γί) nach rechts und unten, γέναι nach

oben und links geht. Dabei kommt der 2. Dochmius von X in Erweiterung bis 8 und dann nur bis 6, nicht symmetrisch mit dem 1. von IX, der bis 5 kam, bis 3 zurück. Die Schlufshora ist wieder β 2. Kypris steht auf 8.

Auf der 3 Spithamen breiten Kline liegt Phädra mit den Füßen nach der Thür zu (vgl. IIad. 19, 212 und dort die Scholien und Erklärer), so daß noch die meisten Zuschauer ihr Gesicht sehen. Die 4 πρόστολοι stehen paarweise rechts und links auf 5; 3 Spithamen sind = m 0,7 210 125, 5 = 1, 2016 875.

XI XII: ὄρνις γάρ ὥς τις ἐκ χειρὸν ἄφαντος εἶ, | πύδην' ἐς Ἴδου κρατερὸν ἐρμήσασα μοι. Das ὄρνις spielt auf ὄρνιν, δέσποινις im 3. Stasimon an. XI geht bis 21, aus dem Raum vor dem Palast hinaus, bleibt aber noch auf δ, in dem Niveau α—ε. Mit πύδην' ἐς Ἴδου thut Theseus einen Schritt über α—ε hinaus nach ε 23, in die Neigung von ε an, einen Todesprung hinab, wie Phädra beim Selbstmord des Erhängens, κρατερὸν, mit welchem Wort Theseus sich im Wege wendet und bis 33 kommt; dann eilt er weiter auf der geneigten Fläche 31—46 bis 42 εη, zuletzt wohl accelerando. Auf 42 ist er doppelt so weit wie 21 gekommen, bis wohin er in XI kam; und mit κρατερὸν bis θ, nachher nach der Cäsur mit ἐρμήσασα μοι doppelt so weit, bis εη.

Stelle ich ein δογμώρημα B auf ε, so tritt XII mit dem ersten Schritt, dem von πύ, dahin und XI endigt auf δ gerade zwischen A und B. In gleicher anapästischer Entfernung folgt dann Γ auf θ und in doppelter E auf εθ, so daß Γ und E auf dem Anfang und Ende von der zweiten Hälfte ε—εη der Strecke α—εη stehen. Gegenüber vom antistrophischen B steht der strophische B und gegenüber nun den strophischen AGE (s. o) die antistrophischen AGE. Schließlich reihe ich Δ beiderseits in anapästischen Abständen auf εθ ein.

XIII. XIV: αἰαὶ αἰαὶ, μέλαι μέλαι τάδε πάθη | πρόσωθιν δὲ ποδὶν ἐνακομίζουσι τέχνη δαιμόνων. Beide Kola zusammen führen von 42 bis 1: wodurch sich bestätigt, daß Seidler 'De vers. dochm.' p 72 den ersten Dochmius richtig gemessen hat. XIII geht von εη bis ε, von der Reihe von E bis zu der von Γ; πρόσωθιν—δὲ ποδὶν, die Seitenschritte geben hin und her, dies Motiv wiederholt sich bei ἀνακομίζουσι. Der Trimeter geht nach εξ auf 1, weil der letzte Dimeter, XV, 16 Engen mißt.

XV: ἀπλaxίαισι τῶν πάγοιθ' ἐν τινοῖς. Wie aus dem Hades hatte Theseus das Geschick der Dämonen von fern her mitgebracht. Nun kehrt er mit den 16 von 1εξ nach 1εα zurück. Von der Unglücksgegend her, von Abend und Nacht, wo der frühere Frevler gedacht wird. Daß XIV nicht auf εη, sondern auf εξ endet, leitet die Annäherung ans Ende ein. So wird auch dann in XV mit abnehmenden Abweichungen, ἀπλaxίαισι, von 1 nach rechts und links, 3 und 3, 2 und 2 zuletzt nach 1εα mit Ganzschluß geschritten.

Die beiden folgenden Trimeter 834. 835 spricht der Koryphäus vom Platz, 1εα.

c. Theseus. Analog seinem ersten System beginnt Theseus mit 2 dochmischen Dimetern und 2 jambischen Trimetern.

I. II: τὸ κατὰ γῆς θέλω, τὸ κατὰ γῆς κρείσσας | μετοικεῖν σκότος θανάων ὁ τλάμων. Theseus will aus seinem Haus in das unterirdische Dunkel umsiedeln, in gewaltig aufwallender Stimmung, vgl. Iliad. 21, 177 ἤθιλε θυμῷ. So geht er aus dem Raum vorm Palast in den abendwärts davon gelegenen draußens hinüber. Er thut dies mit dem Wort μετοικεῖν. Bei κεῖν tritt er im Vorübergehen vor Γ, der ihn stützt; bei der schwachen Position von ὁ vor τλ knickt er ein, kommt ritardando mit τλάμων bis 11, wo das Logeion sich nach der Seite abzuschnigen beginnt*), und nach dem Theatron zu, wie im vorigen System, bis ιη, im ganzen mit 17 Engen von Seitensritten, die sich auf 4 Dochmien zu 4, 4, 4, 5 verteilen lassen.

III. IV: τῆς σῆς στερηθείς φιλιότης ὀκλήσας | ἀπόλυσας γὰρ μᾶλλον ἢ κατέφθοο. Der Seitenschritt von III geschieht nach der Phädra zu; auch der von IV. Mit ἢ nach dem Hephthemimeres tritt ein Gegensatz des Gedankens ein, und Theseus wendet sich in der Reihe εε zurück.

V. VI. VII. VIII: τίος κλύω; πόθεν | θανάσιμος τύχα, | γύναι, σὺν ἔρα, | τάλαρα, καρδίαν. Jambische Tripodie, Dochmius, Dochmius, jambische Tripodie. Libri: τίος κλύω; Konjunktiv = *From whom must I hear?* (Monk) Vgl. 352 τοῦ τᾶδ' οὐκ ἐμοῦ κλύεις. Die 2 Dochmien wechseln die Richtung in fortwährenden μεταβολαί, so oft es möglich ist. Die 1. jambische Tripodie geht auf Δ zu. Die 3. endigt auf 8 vor Kypria. Bei γύναι und τά(λαρα) gehen die Seitenschritte auf Phädra zu.

IX. X: αἶποι τις ἂν τὸ πρᾶχθέν, ἢ μάτην ὄχλον | σίγῃ τεύαννον δῶμα προστόλων ἑμῶν; Antistrophisch gehen Hephth. Penthem. Penthem. Hephth. vor der μέση hin und her, von 8 hinüber über 1 nach 5, zurück nach 5, wieder hinüber nach 5, zurück nach 8, mit den beiden Seitenschritten zu αἶποι und σί(γῃ) sich der μέση nähernd. — Dafs kein Dochmius fehlt (Weil S. 128. 186), zeigt die Orcheus.

XI: ὦμοι μοι σίθεν. Die 3 ersten Silben enthalten einen Klageruf des Th. über das eigene Weh, die 2 letzten eine Anrede an die Phädra. Dem entsprechend gehen jene seitwärts, indem Th. sich nur mit den Seitenschritten ihr nähert, diese nach 1 gerade auf Phädra zu.

XII: μέλεος, ὅλον εἰ-δὼν ἄλγος δόμων. *Que je suis malheureux de voir un tel spectacle* (Weil), indem ὅλον nicht exklamativ, sondern relativ ist. Er macht eine Art Rundbewegung auf der Seite der Nacht; von 1 γ nach 8 und von 8 nach 1 β ähnlich wie in XI von 8 nach 1, indem er erst seitwärts, von Phädra fort, dann auf sie zu sich bewegt. XII muß nämlich schon auf 1 enden, wenn XIII. XIV, einander an Länge gleich, das ganze System mit Ganzschluß abschließen sollen.

*) Die στήνῃ . . . περιεκυμένη παραπείθεσθαι καὶ ὀδοιὰς ληναῖς καὶ μεταίνας; denke ich mir oben an der Front mit solchen behängt. Bei der Ausstattung mit Schwarz mag man sich der gleichen auf der tragischen Bühne Shakespeares erinnern.

XIII. XIV: οὐ πλεονὸν οὐδὲ ῥητόν. ἀλλ' ἀπωλόμην, ἔρημος οἶκος, καὶ τίκην' ὀρφανεύεται. Das Trimeterpaar geht auf der Nachtseite hin und her von 18 mit Ganzschluß nach 1α.

d. Der Chor und Theseus. I—V der Koryphäus; VI—X Theseus und der ganze Mittelstoichos; XI die beiden Seitenstoichen.

A. Kirchhoff 1855: vv. 843—50 vulgo choro tribuuntur omnes at vv. 847—50 Theseo AC, hemichorio tribuunt BBC. G. Dinckorf, Poet. Scen. Graec. Ed. V 1869, 852—855 (= 847—50 A. Kirchhoff 1855, = 852—855, 1867) Theseo tribuit. M, ἡμῶν VBPC.

Ich lese *ὦ, τάλας ὦ τάλας*, da an der ersten Stelle B *ὦ*, A, M DdE) zwar *ὦ*, doch γο. *ὦ* hat. Die Form kommt wohl nur als masc. vor. Zwar meint Passow: „Als Fem. zeigt sich die Form *τάλας* bei Ar. Thesm 1038“. Dort aber spricht Mnestichos als Andromeda bald in deutlichen Femininen, *ἔχουσ' ἑμπεπλεγμένη* 1031. 1032, bald in deutlichen Maskulinen, *τὸν πολυπονέτατον* 1022, *ἀλοόν* 1027, bald in Formen comm. gen., *μύλος* 1037, *κατάρατος* 1048. Es kann daher die Form *τάλας* dort sehr wohl ein Maskulinum sein. Da sich indessen *τάλαν* weiblich findet, Krüger 'Dial.' § 22, 6. A. 5, und Nominativformen vokativisch vorkommen, Krüger 'Att. Synt.' § 45, 2. A. 5, so wäre doch denkbar, daß *τάλας* weiblich gebraucht werden konnte. Dadurch entsteht an unserer Stelle eine nicht lebenswerte Zweideutigkeit, da der Chor sorben Phädra mit *φῖλα* anredete und das Folgende sowohl an Phädra als an Theseus dem Inhalte nach gesagt sein kann. Denn am nächsten liegt es doch, die Form auf die eben erst angeredete Person zu ziehen, da ein Wechsel in der Person des Angeredeten nicht angedeutet ist und der Chor in der Richtung zu singen fortfährt, die er eben hatte, nämlich nach Phädra zu, vor der freilich Theseus steht, aber auch schon vorher stand. Dem steht jedoch der Umstand im Wege, daß *τάλας* doch gewöhnlich und zunächst jedenfalls männlich ist. Dazu kommt, daß auch Theseus das *ὦ, τάλας ὦ τάλας*, o wehl Unglücklicher, o Unglücklicher!, diese Worte bloß als *ἄνθρωπος* betrachtet, zu sich selbst sowohl als zu Phädra sprechen kann. Darüber nun macht sich Aristophanes lustig, indem er sie, mit Verdeutlichung durch *ἐγὼ* zwar, aber doch einem Weib, das von einem Mann gespielt wird, nominativisch in den Mund legt, so daß man fragen mag, ob *τάλας* hier mascul. oder femin. gemeint sei, wie eben vorher *μύλος* zweideutig ist. Eine solche Anspielung bei Aristophanes anzunehmen, hat auch darin eine Stütze, daß sonst solche auf Hippolyt in dem Stück vorkommen, auf Phädra darin 152. 497. 547. 549, und auf das berüchtigte *ἦ γλῶσσ' ὁμώμωχ'* u. s. w. Hippol. 612.

Indessen hat wohl die Orchesis klar gemacht, daß Theseus diese Worte maskulinisch verstand, indem er sich dabei von Phädra ab und dem Chor zuwandte; woraus dann wieder folgt, daß der Chor, der dieselben Worte singt und dessen Aufmerksamkeit durch die Bewegung des Theseus eben auf diesen gezogen wird, diese Worte in demselben maskulinen Sinn versteht, obwohl er nicht bloß nach ihm, sondern auch nach Phädra blickt. Dazu kommt, daß vorher sich *τάλας* 811 816. 841 fürs Femininum

und *τάλας* nur maskulinisch 822. 826 fand. Das *οἱ τέγγ* kann der Chor doch nur auf Theseus beziehen, während dieser dabei an Phädra denken muß; denn er kann doch nicht zu sich sagen: von Thürinen über dein Geschick werden mir die Augen naß. So bleibt denn nur übrig, daß Theseus das *τάλας* ohne *ἔγω* nominativisch als Ausruf braucht, dann bei *οἱ τέγγ* sich zu Phädra wendet, während der Chor beides vokativisch auf Theseus zieht. Über diese Vieldeutigkeiten spottet Aristophanes.

Der Ausdruck *ἡμιχ.* verlangt nicht gleiche GröÙe der Hälften, was bei 15 ohnehin unmöglich ist. In den Worten *διαιρέτης δὲ ὁ χορὸς εἰς μὲν τρίμυτα δύο, ἡμιχόρια ὡροπόητο, παραχορηστικῶς δὲ καὶ χορὸς*, Ritschel. 'Opusc.' I 209 Z. 23 f. und 5ßer (= Studemund 'Anecd. var. Gr.' I 250 ff., 1886), steht davon nichts. Diese Gruppierung wird aber nicht bloß nach der GröÙe, wonach es größere und kleinere Hälften geben kann, sondern auch nach dem Werte der Teile beurteilt. So ist es auch bei den Ausdrücken *πενθημιμέτρης* und *ἑπθημιμέτρης*. Dabei wird, was die GröÙe der Teile betrifft, nur auf Arsis und Thesis im allgemeinen Rücksicht genommen, nicht aber darauf, ob sie gleich oder verschieden sind; denn es giebt ein jambisches, jonisches, daktylisches; was aber den Wert anlangt, so sind beide Teile, das π und ε., im Trimeter als Hälften angesehen. Und so kann man auch bei *ἡμιχόρια* den Mittelstichos von 5 den beiden Seitenstichen zusammen von 10 gleichstellen.

In Übereinstimmung mit dem Auseinandergesetzten gebe ich I—V an den Koryphaus, VI—XI an Theseus und den Mittelstichos, XII an die beiden Seitenstichen. Für diese Gliederung spricht auch noch Folgendes im Gedanken.

Der ganze Kommos zerfällt in 2 Hauptteile, die durch die Trimeterpartie 856—865 getrennt sind. Der erste, größere endigt mit unserem System. Angemessen ist es, diesen ersten Hauptteil mit einer besonderen Vortragungsweise des Schlusses desselben abzuschließen, zu bezeichnen. Diese erhalte ich durch die angegebene Verteilung, wobei eine stete Steigerung der Tonfülle und der Zahl der tanzenden Personen und zuletzt eine ungewöhnliche Tanzart der Seitenstichen stattfindet (s. u.).

I: *ἔκτες*. Ein jambischer Tribrachys, wie VI und VIII Jamben; er wird nach der Seite der Nacht geschritten.

II: *ἄρτες, ὧ φίλα γυναικῶν ἀπὲ*. Eben dahin auch dieser dachn. Trimeter. Dorthin, in die Hadesnacht, ist ja Phädra gegangen. Das Kolon führt, bis 20 *π*, neben E³ durch Seitenschritte. Der Koryphaus weist auf die Frauen des antistrophischen Sticho.

III: *οὐα θ' ὀπόςας ἑπορῶ*. An die Grenze des Tanzraums 20. 1. 20 gekommen, wendet er sich um, ohne Seitenschritt wegen der Synaphera der Kola, und schreitet in feierlichen Daktylen auf das himmlische Sonnenbett und die Frauen des Mittelstichos, die auf *π* stehen, zu, bis 10, indem er nun auf diese weist.

IV: *ἀέγγοι ἀλλοὶ τε καὶ*. Auch dies Kolon schreitet Γ¹ nach der Lichtseite, sowohl mit Vor- als Seitenbewegung. Ich messe ἀλλοὶ ~ ~ ~ ,

Genthe 'Lex. Soph.' s. v., so daß er bis vor B¹ kommt, gegensätzlich zu *ἐπ' ἄνωγας εἰς πᾶος κατὰ* im 1. Kommos.

V: *πυρρός ἀστρωπός οὐλάνη* (mit dem Sternenblick). Das Kolo ist länger als IV, wohl weil Artemis, die im Stück wichtiger als Apollo ist, näher zum Mond als zur Sonne steht. Es wird nach der Seite *πυρρός* wieder zurück, bis 11 geschritten. Bei den zusammenstoßenden *Thesewotós*, . . . ist wohl an das Überschreiten der Höhe des Himmelsgewölbes durch den Mond zu denken. Ob *δεῖξίς* stattfand und der Vollmond gerade während der ersten Aufführung des Hippolyt am Himmel sichtbar war?

VI: *ἰώ*. Nun zieht Theseus die Aufmerksamkeit auf sich, indem er sich umwendet und mit *ἰώ*, . . . , vorwärts auf den Chor zuschreitet. Es ist eine Steigerung in dem *ἰππίς*, . . . , zu *ἰώ*, *ῥοόν*, dem zweimaligen Daß der Chor mit *τάλας* nicht wie bisher an Phädra, sondern an Theseus sich richtet, wird durch diese Bewegung des Theseus deutlich.

Zuerst bespreche ich die Bewegungen des Chors, da das System allerdings doch ihm eignet und Theseus nur von hier an teilnimmt; nachher die gleichzeitigen des Theseus.

VII: *τάλας ὦ τάλας*. Der Dochmius geht, wie vorher *ἰώ*, auf Theseus zu mit Seitenschritten und Vorschritten bis vor Δ¹ hin. Ich leite Γ¹ so, daß er zuletzt nach 1 μρ kommt, wie im 3. Stasimon die Seitenstichen seitwärts bis με kamen.

VIII: *ῥοόν*. Dieser Jambus geht gerade auf die offene Thür zu.

IX: *κακὸν ἔχει δόμος*. Dann schreitet er links und rechts bis in die Mitte 1 μρ.

X: *δάκρυα μὲν βλέφαρα*. Antithetisch schreitet er dann um 1 herum nach 1 λξ zurück. Diese beiden Dochmien enthalten, wie die 4 folgenden, alle je 8 Zeiten, sind *ῥητοί*.

XI: *καταχθίνια τέγ—γεται σὺ τύχη*. Von 1 aus geht die Richtung erst nach der Nachtseite, dann wegen des *σὺ* umgekehrt auf den angesprochenen Theseus zu, mit Ganzschluß nach λ ε 1.

Es ist jetzt darzustellen, wie Theseus wohl dieselben Kola gleichzeitig ausführe.

VI: *ἰώ* macht er, wie oben angegeben, geradeaus.

VII: *τάλας ὦ τάλας*. Das ganze System der Bewegungen des Theseus ist so zu leiten, daß es in die Runde geht und mit Ganzschluß nach 1 α zurückkehrt. Sie sind, wie im Hippolyt überhaupt nach dem Bisherigen anzunehmen ist, möglichst antithetisch einzurichten. Bei der Heftigkeit der Leidenschaft sind *μεταβολαί* häufig.

VIII: *ῥοόν*. Γ¹ bewegte sich bei *ἰώ* nach der Seite, bei *ῥοόν* nach vorn; umgekehrt Theseus bei *ἰώ* nach vorn, bei *ῥοόν* nach der Seite.

IX: *κακὸν ἔχει δόμος*. Die Hauptrichtung geht, wie bei Γ¹, nach dem δόμος, die Seitenschritte antithetisch.

X: *δάκρυα μὲν βλέφαρα*. Ebenso in Analogie zu Γ¹.

XI: *καταχθίνια τέγ—γεται σὺ τύχη*. Bei δόμος fand Halbschluß auf 1 β statt, mit *τύχη* soll Ganzschluß auf 1 α erreicht werden. Das Ganze

VI—XI führte Γ^1 auf der Nachtseite aus; Theseus führt es antithetisch auf der strophischen Seite aus. Γ^1 geht seitwärts nach der Lichtseite zurück, Theseus nach der Nachtseite.

Auch die Nebenchoreuten des Koryphäus machen nach Obigem diese Orchesis von VI—XI mit. Ich lasse die beiden Paare A^1B^1 und Δ^1E^1 sich nach entgegengesetzten Richtungen bewegen.

VI. VII. VIII: $\iota\acute{o}$, | $\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\varsigma\ \delta\ \tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\varsigma$ | $\delta\delta\omicron\nu$ Effektiv voll schreiten Theseus und $A^1B^1\Delta^1E^1$ einander entgegen, während Γ^1 von der Seite herankommt. Dann machen A^1B^1 und Δ^1E^1 die Bewegungen des Theseus mit, 2 parallel, 2 antithetisch. Ebenso das $\delta\delta\omicron\nu$: während Γ^1 mit VII nach der Mitte, mit VIII geradeaus nach dem Logeion schreitet. Ebenso ist alles in IX. X. XI gleichzeitig und antithetisch auszuführen. Zuletzt stehen Theseus und der ganze Mittelstorchos, der des Koryphäus, mit Ganzschluß je auf ihren Ausgangsstellen, nach leidenschaftlicher Rundbewegung.

Γ^1 steht auf $\lambda\epsilon$ doppelt so weit von α , wie Γ^2 und Γ^3 auf $\epsilon\eta$, und $A^1B^1\Delta^1E^1$ auf $\lambda\delta$ ebenso weit vorwärts von α , wie im 1. Stasimon die Seitenstorchos bis 34 seitwärts kamen; auch der ganze Raum $\epsilon\beta$ — $\mu\epsilon$ muß $\lambda\delta$ Engen.

XII: $\tau\acute{o}\ \delta'$ $\epsilon\pi\iota\ \tau\acute{\omega}\delta\epsilon\ \pi\acute{\eta}$ — $\mu\alpha\ \phi\eta\lambda\omicron\sigma\omega\ \pi\acute{\alpha}\lambda\lambda\alpha$. Dies schreiten die beiden Seitenstorchos, die bisher schauernd still standen, vorwärts nach und zurück vom Logeion, je 1 Choreut hinter dem andern. Während dessen aber stehen nun Theseus und der Mittelstorchos schauernd reglos.

Mit $\epsilon\alpha\ \epsilon\alpha$, \omicron . . . , schreitet nun Theseus von α nach δ an den Fuß der 3-stufigen Treppe und nach ξ hinauf ans Fußende der Kline. Er nimmt die $\delta\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma$ aus der Rechten Phädras und ändert seine Stellung bald nach ihr hin, bald nach außen, indem er die $\delta\acute{\iota}\lambda\omicron\varsigma$ betrachtet. Dabei erheben die geöffneten $\tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\epsilon\ \rho\epsilon\gamma\iota\alpha\epsilon$, die Holzfügel, die Resonanz seiner Stimme; vgl. Vitruv p. 116, 12. 13.

e. Der Koryphäus. I: $\phi\epsilon\delta\ \phi\epsilon\delta'$ $\tau\acute{o}\delta'$ $\alpha\upsilon$. Mit epiphonematischer $\epsilon\pi\tau\alpha\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$ schreitet Γ , sich abwendend bei $\tau\acute{o}\delta'$ $\alpha\upsilon$ und mit hoch erhobenem ausgestrecktem Arm den Verlust klagend und hinter sichweisend, von der Unglücksstätte; sich und seinen Genossinnen klagt er sein Leid in diesem System.

In steter Folge des Unglücks, worin eins das andere ablöst, sendet der Gott nun eben dort ein neues. „Mir nun ($\mu\epsilon\upsilon\ \omicron\upsilon\upsilon$ zusammenfassend und abschließend, Krüger 'Att. Synt.' § 69, 35, 3) ist das Leben überhaupt nicht mehr lebbar, angesichts des Unglücks des Herrscherhauses.“ Die Ausdrucksweise ist eine absichtliche, die Behauptung verstärkende Reminiscenz an 818 $\acute{\omega}\ \tau\acute{\epsilon}\lambda\alpha$, 821 $\kappa\alpha\tau\alpha\kappa\omicron\nu\alpha\ \mu\epsilon\upsilon\ \omicron\upsilon\upsilon\ \acute{\alpha}\phi\lambda\omicron\tau\omicron\varsigma\ \beta\lambda\omicron\nu$; s. e. ist pointierter als dort, indem auch noch $\tau\epsilon\chi\epsilon\upsilon$ zu $\tau\acute{\epsilon}\lambda\alpha$ hinzutritt. Mir ist das Los des Lebens = das Los, das im Leben besteht; nicht mir werde, sondern mir ist: Optativ ohne $\acute{\alpha}\nu$, zweifelloses subjektives Urteil, Kühner 'Ausf. Gr.' § 396, 1. Daher ist nicht mit Monk zu 870 $\acute{\omega}\sigma\tau\epsilon$ vor $\tau\epsilon\chi\epsilon\upsilon$ zu subintelligieren; die beiden von ihm verglichenen Stellen 1372 $\epsilon\gamma\gamma\alpha\mu\iota\ \acute{\alpha}\mu\phi\iota\tau\omicron\mu\omicron\nu\ \iota\acute{o}\gamma\chi\alpha\varsigma$, ($\acute{\omega}\sigma\tau\epsilon$) $\delta\iota\alpha\mu\omicron\upsilon\epsilon\delta\alpha\iota$ und Medea 1396 $\phi\iota\lambda\lambda\omicron\nu\ \chi\omicron\rho\acute{\eta}\zeta\omega\ \sigma\tau\omicron\mu\omicron\tau\omicron\varsigma\ \pi\alpha\acute{\iota}\delta\omega\upsilon$

ὁ τάλας προσπύζεσθαι enthalten nicht eine Aussage im Indikativ, sondern einen Wunsch, woraus aber nicht folgt, daß an unserer Stelle der Optat. keine Aussage sei. Den pointierten Ausdruck hier erklärt das Folgende: ἀλομένους γὰρ οὐκ ἔν' ὅστις λέγω τυράννων δόμους. Das γὰρ geht auf κτανθῆν. Zwar leben, sind insofern noch, Theseus, Hippolyt, die Häu- der Herrscher; aber λέγω, ich nenne sie ἀλομένους, sage τὸ κτανθῆν. Un- lebbar ist mir des Lebens Los; nämlich appositionell, im Vergleich mit dem Vollendeten, dem Geschick der Herrscherhäuser, es, das Leben, τυρ- zu erlösen, nicht überhaupt es zu erlösen, sondern es πρὸς τὸ κτανθῆν zu erlösen.

II. III: νοχὸν ἐδοχαῖς ἐπιτέλει θιὸς | κακόν. ἔποι μὲν οὖν ἀπὸ βίον. Die 4 Dochnien sind gleich lang und gleich gebaut. In stet ἐδοχαῖς macht Γ¹ einen Gang in die Runde, den er nach der Abendse- beginnt. Er endet und beginnt auf der Reihe von Γ¹, geht durch 1. 2. 9. 1 und κη καὶ ιθ καὶ κη. Jeder Dochnius ist 8 lang. Der Weg des geht zwischen Δ¹Ε¹, der des 4. zwischen Α¹Β¹ durch. Zu ἐπιτέλει ergä- κακοῖς. Die orchestische Symmetrie würde durch ἐπιτέλει, ohne κακ- unterbrochen, indem dann keine fortwährenden ἐδοχαῖς stattfänden, sondern Jamben einmal dazwischentritten und die stete Wiederaufnahme der Do- mien unterbrechen.

IV: τύχα πρὸς τὸ κτανθῆν εἴη τυχεῖν. Dem früheren κατακτανῶν βί- steht βίον τύχα gegenüber. Wie die Lexis complexio hat, τύχα τυχεῖν, beginnt und endet der Dimeter auf 1 bei τύχα und τυχεῖν. Da sogli- V nach der Nachtseite zu führen ist, so führe ich IV vorher auf der Leber- site herum.

V: ἀλομένους γὰρ οὐ—κέρ' ὅστις λέγω. Damit Γ¹ mit VI, 17 Eng- nach 12 von Α², der Reihe von Α² und Α³, 23 Engen zurückkehren kön- muß er in V bis in die Reihe von Γ² und Γ³, 17, kommen. Dies gesche- durch eine kombinierte Seitenbewegung des Dimeters in den beiden und nach 1 auf der Nachtseite gehenden Dochnien. Dazu bedarf es einmal eines entgegengesetzten Seitenschrittes, welcher passend bei γὰρ οὐ schiebt, so daß das Ganze durch + und - erreicht wird.

VI: πρὸ πρὸ, τῶν ἑμῶν τυράννων δόμους. Der schließende Dochn- geht dann in der Mitte zwischen Β und Δ zurück nach 12.

Hierauf folgen 6 jamb. Trimeter, die Theseus und Γ¹ vom Platze re- auf die Reden des Theseus. Dieser hebt die dreieckige, flügelähnliche δία- jammernd in die Höhe, welche mit einem Unglücksvogel verglichen w- der πρὸς τινας, a quodam, neben jemand, Theseus, schwebt.

Theseus steigert das mit Gleichklang in c XIII gesungene οὐ τίς οἶδ' ἔσπρον, nicht zu ertragen, schweigend, und nicht auszureden, wie man auch rede, zu dem ohne Gleichklang gesprochenen οὐ τίς οἶδ' ἀν- und nicht auszusprechen, mit kurzem Wort; worauf dann Γ¹ mit 13 dringenden λέγον sich bezieht.

f. g. Theseus. 1: βῶα βῶα, ruft Theseus. Er will es nicht ἀν-

die δῖλτος, die stumme, βοῶ. Mit diesem Reim auf ἴα ἴα (βοῶ mit *iota matron*) schreitet er den Weg von ζ nach α zurück, den er mit ἴα ἴα von α nach ζ machte. Bei dieser Beziehung fasse ich ἴα ἴα wie βοῶ βοῶ als $\sim \sim \sim$ auf. Wie erst die Worte τί δὲ ποθ' ἤδε δῖλτος folgten, so hier die Worte δῖλτος ἄλαστα.

II: δῖλτος ἄλαστα. πᾶ φύγω. Der Schluß des Dochmius, πᾶ, reimt sich wieder auf βοῶ. Der volle, klare Vokal giebt einen sehr lauten Schall. Dies Kolon und die folgenden sind so zu führen, daß Theseus zuletzt nach 1 α zurückkommt. Die Flucht suchend, eilt er nun zunächst in II von der Thür geradeaus fort, mit Seitenschritten nach 3, 3 und 2, nach der Nachtseite.

III: βάρος κακῶν; ἀπὸ γὰρ ὁλόμενος οἴχομαι. Der jamb. Trimeter geht seitwärts, bis 20. Das ὁλόμενος bestätigt das ὁλομένους in 869.

IV: οἶον οἶον εἶδον ἐν γραφαῖς μῖλος. Die *repetitio* οἶον οἶον paßt für den starken Gefühlsausdruck. Es zieht den Theseus hin und her, jetzt wieder zu Phädra, die das μῖλος in der Hand hielt, ἐν γραφαῖς, welches er jetzt mit sich trägt. Schräg schreitet er wieder nach ζ an die Knie, wie um zu sehen, ob es wirklich so ist, wie der Inhalt des μῖλος kündet, um dessentwillen (οἶον = ὅτι τοῖον, vgl. 845; Wecklein) er zur Todesnacht dahin ist (οἴχομαι). Auf 5 ε tritt er mit der Silbe με die Treppe.

VI: φθιγγόμενον τλήμων. Das μῖλος φθιγγόμενον wiederholt das Bild von βοῶ. Wieder kehrt Theseus sich um, eilt auf 1 heraus, mit den Weiten von vor τλά bei α 1 vorbei; darauf abermals μεταβάλλων auf Phädra zu, nach 1 α.

Γ¹ ruft ihm αἰαῖ, .., zu, wobei Theseus sich wieder umwendet. Dabei schreitet er 4 Engen von λε nach λα zurück; es ist der Anfang seiner rücklaufigen Bewegung, insofern das Vorschreiten in d bis με eine Art Intermezzo innerhalb des 2. Kommos war. Man beachte den Sinn von ἀρχηγόν und vergleiche ἐκπαλυσ mit den Stellen, wo dies Verbum sonst vorkommt.

VI. VII. VIII: τόδε μὲν οἶκόν τε στόματός ἐν πόλεις | καθίξω δυσειπίτατον, ὀλοόν | ὀλοόν κακόν, ὃ πόλις πόλις. Die ersten Dochmien sind 8-zeitig, der 4 ist 7-zeitig. Der 4. steht mit dem 3. in Synapheia, der 2. mit dem 1. nicht. Theseus macht einen ähnlichen Rundgang mit diesen 4 Dochmien wie vorher der Koryphäus mit den 4 in V. 866–868. Er beginnt aber umgekehrt nach der Morgenseite, um nachher das ὀλοόν auf der Abendseite zu schreiten. Und dann wird im 4. Dochmius die Periode nicht so weit, wie nach Morgen die 1, bis nach 9 geführt, inhaltsgemäß. Von 1 geht er aus und endet mit dem 2. Dochmius, mit ἐν πόλεις, wieder auf 1. Im 4. Endet inhaltsgemäß mit ὄρεα auf 6 eine μεταβολή der Richtung statt, so daß er nur bis 7 kommt. So bildet der 4. Dochmius, $\sim \sim, \sim \sim \sim$, mit *brevis pro longa* schließend, wieder eine Ausnahme von dem Engerschen Gesetz.

Das abschließende Kolon des 2. Kommos ist aus einer anapästischen und einer jambischen Syz. mit *brevis pro longa* gebildet. Ich lese mit Dindorf 'Poet. Scen. Gr.' V 1869 im Text: ὀλοόν κακόν, ὃ πόλις πόλις. Hierauf könnte Aristoph. Acharn 27 ὃ πόλις πόλις anspielen, auch dort vor

Vokal des folgenden jamb. Trimeters, indem Perikles, wie ein 2. Theseus, im Anfang des peloponnesischen Krieges die Landbewohner zur πόλις in Athen versammelt, spöttisch. Als abschließendes Kolon eignet sich ein solches aus Anapästen in Jamben sich verkürzendes Metrum besser, als es ein Dochmius thäte, wie man ihn hier wohl konjiziert. Effektiv sind die Wiederholungen ὁλοὺν ὁλοὺν und πόλις πόλις. Auf den Chor schreitet Theseus diese Worte zu. Im ganzen macht er, ζ, α, ιδ, = 19 Engen von hinten nach vorn, wie nach der Seite 19 von 1 bis 20. Auf ιδ steht, die Reihe bezeichnend, der Trabant Δ. — Energisch setzt das Folgende mit dem Namen Ἰππόλυτος ein. — Phädra auf der Kline wird durch eine Puppe dargestellt.

11. Das vierle Stasimon. V. 1102—1150.

Στροφὴ α' (α) V. 1102 ff.

Ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν
μελεδήματ', ὅταν φρένας ἔλθῃ,
λύπας παραιρῶ·
ξύνεισιν δὲ τιν' ἑλπίδι κεύθων
λείπομαι ἐν τε τέχαις
θνατῶν καὶ ἐν ἔργοισι λένσων·
ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν
ἁμείβεται.
μετὰ δ' ἴσταιται ἀνδράσιν αἰῶν
πολεπλάνητος αἰή.

Στροφὴ β' (β) V. 1120 ff.

οὐκέτι γὰρ καθαρὸν φρέν' ἔχω
τὰ παρ' ἑλπίδα λένσων,
ἐπεὶ τὸν Ἑλλανίας
φαινερότατον ἀστὴρ' Ἀθήνας
εἶδμεν εἶδομεν ἐκ πατρὸς ὀργᾶς
ἄλλαν ἐπ' αἶαν ἔμενον.
ὦ φαρμαδοὶ πολέτηδος ἰατῆς,
ὦ δορυμὸς ὄρειος, ὅθι κυνῶν
ὠκυπόδων ἑπείβας μέγα θέρρας
[ἐναύρων
Δίκτυντιαν ἁμφὶ σιμνάν.

Ἀντίστροφος α' (α) V. 1111 ff

I εἶθε μοι εὐχαμένῃ
II θεῶδιν τάδε μοῖρα παράσχοι,
III εὔχαν μετ' ὀλβου
IV καὶ ἀκήρατον ἄλγεσι θυμόν·
V δόξα δὲ μήτ' ἀτρεκέλης
VI μήτ' αὖ παράσχημος ἐνέλη·
VII ῥήθια δ' ἔθια
VIII τὸν αὖριον
IX μεταβαλλομένα χρόνον αἰεὶ
X βίον συνευτυχίην

Ἀντίστροφος β' (β) V. 1131 ff.

I οὐκέτι σιζυγίαν πώλων
II ἔνι τῶν ἐπιβάσει
III τὸν ἁμφὶ Αἰῶνος τρόχον
IV κατέχων ποδὶ γυμνιάδας ἔππους.
V μοῦσα δ' ἄντρος ἐπ' ἄντροι γορδαῖν
VI λήξει πατρῶων ἀνὰ δόμον·
VII ἀστίφρανοι δὲ κόρας ἀνάπανται
VIII Αὐτοῖς βαθεῖαν ἀνὰ χλόαν·
IX νυμφιδία δ' ἀπόλωλε θεᾶς
[φρυγᾶ σῶ
X λίκτρων ἁμύλλα πούρως.

Ἐπρώδης γ' (γ) V. 1142 ff.

I ἐγὼ δὲ σῶ δυστυχίᾳ
II δάκρυσι διοίσω πότμον ἥτομον·
III ὦ τάλαινα μήτηρ,
IV τίς τις ἀνόνατα·
V φεῖθ, μανίῳ θεοῖσιν·
VI ἴω ἴω
VII συζέγμαι Χάριτις,
VIII τί τὸν τάλαν' ἐκ πατρώας γᾶς
IX οἰδὲν ἥτις αἴτιον
X πέμπετε τὸνδ' ἐπ' οἴκων;

Text. Für die numeri im 4. St. kommt das überlieferte $\theta\acute{\iota}\alpha\varsigma$ in β IX (1129) besonders in Betracht. Es ist kein interpretamentum, sondern aus β IX nach b IX (1140) zu versetzen. In b IX ist $\lambda\acute{\epsilon}\chi\eta$ falsch; dies sieht man aus der Wiederholung durch $\lambda\acute{\epsilon}\chi\tau\omega\upsilon\varsigma$, sowie daraus, daß $\nu\upsilon\alpha\gamma\acute{\iota}\delta\iota\alpha$ weder zu $\lambda\acute{\epsilon}\chi\eta$ noch über $\lambda\acute{\epsilon}\chi\eta$ weg zu $\acute{\epsilon}\mu\iota\lambda\lambda\alpha$ gehören kann; jenes ist metrisch unmöglich, dieses wegen Sinn und Satz. Ließe sich vielleicht die Entstehung des Fehlers so denken? In der mit Noten versehenen Partitur des Euripides, die er docens brauchte, oder in den Abschriften einzelner Partien davon für die discentes standen die strophischen und antistrophischen Teile der Stasimen einander gegenüber. Ein Abschreiber bloß des Textes änderte dies in unsere Weise, alles hinter einander zu schreiben (vgl. auch Wilamowitz 'Herakles' S. 125. 128/9). Ein früherer Abschreiber, der noch die Gegenüberstellung befolgte, hatte $\theta\acute{\iota}\alpha\varsigma$ in b vergessen und es in dem Zwischenraum zwischen β und b, etwas zu nahe an β , nachgetragen. Er setzte, etwas tiefer, neben $\lambda\acute{\epsilon}\chi\tau\omega\upsilon\varsigma$ $\acute{\epsilon}\mu\iota\lambda\lambda\alpha$ als Scholion $\lambda\acute{\epsilon}\chi\eta$. Ein folgender hielt beides für Lesarten und setzte $\theta\acute{\iota}\alpha\varsigma$ in die Str., $\lambda\acute{\epsilon}\chi\eta$ in die Ant. Der Hergang läßt sich bei der Annahme, daß Str. und Ant. ursprünglich einander gegenüber geschrieben wurden, auch noch anders vorstellen. Dagegen läßt sich schwer denken, daß $\theta\acute{\iota}\alpha\varsigma$ zu dem übrigen Inhalt des langen Kolons IX β noch hinzu erfunden sei. In der Ant. paßt es auch sehr gut in den Sinn. Die $\theta\acute{\iota}\alpha$ ist die $\kappa\acute{o}\rho\alpha$ $\Lambda\alpha\tau\omega\delta\varsigma$ (vgl. 64 65), die Schutzgöttin der in der $\lambda\acute{\epsilon}\chi\tau\omega\upsilon\varsigma$ $\acute{\epsilon}\mu\iota\lambda\lambda\alpha$ kämpfenden $\kappa\acute{o}\upsilon\rho\alpha\iota$. Vgl. Plutarch Arist. 20, wo gesagt ist, daß der $\acute{\epsilon}\kappa\kappa\lambda\acute{\iota}\alpha$, Artemis (Prollor 'Griech. Myth.'⁴ I 319), $\pi\alpha\rho\acute{\alpha}$ $\pi\acute{\iota}\sigma\alpha\upsilon$ $\acute{\alpha}\gamma\omega\gamma\acute{\alpha}\nu$. . . $\pi\rho\omicron\theta\acute{\upsilon}\nu\upsilon\sigma\iota\upsilon\iota$ $\alpha\tilde{\iota}$ $\tau\epsilon$ $\gamma\alpha\mu\acute{o}\mu\epsilon\upsilon\alpha\iota$ $\kappa\alpha\iota$ $\acute{o}\iota$ $\gamma\alpha\mu\acute{o}\tau\epsilon\iota\tau\epsilon\varsigma$. Die Beziehung zwischen $\kappa\acute{o}\rho\alpha\varsigma$ und $\kappa\acute{o}\upsilon\rho\alpha\iota\varsigma$ deutet auch das Schol. zu 1137 an: $\alpha\tilde{\iota}$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\acute{\alpha}\nu\alpha\pi\alpha\delta\acute{\iota}\sigma\iota\varsigma$ $\tau\acute{\omega}\nu$ $\kappa\omicron\rho\acute{\alpha}\nu$ $\tau\acute{\omega}\nu$ $\sigma\upsilon\gamma\chi\omicron\rho\epsilon\upsilon\upsilon\sigma\omega\varsigma$ $\pi\epsilon\rho\iota$ $\tau\acute{o}$ $\tau\eta\varsigma$ $\Lambda\eta\tau\omega\delta\varsigma$ $\acute{\iota}\mu\epsilon\rho\acute{o}\nu$ $\acute{\epsilon}\sigma\tau\acute{\iota}\gamma\epsilon\upsilon\alpha\iota$ $\acute{\epsilon}\sigma\tau\alpha\iota$ NAB, wo vorher $\alpha\tilde{\iota}$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\acute{\alpha}\nu\alpha\pi\alpha\delta\lambda\alpha\iota$ $\tau\eta\varsigma$ $\theta\epsilon\upsilon\alpha\tau\omicron\varsigma$ $\Lambda\eta\tau\omega\delta\varsigma$. \acute{o} $\iota\sigma\tau\iota$ $\tau\eta\varsigma$ $\Lambda\epsilon\tau\iota\mu\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$. Durch die Melodia mochte dies so verdeutlicht sein, daß $\kappa\acute{o}\rho\alpha\varsigma$ mit $\Lambda\alpha\tau\omega\delta\varsigma$, $\theta\acute{\iota}\alpha\varsigma$ mit $\kappa\acute{o}\upsilon\rho\alpha\iota\varsigma$ gleiche Töne hatten, $\kappa\acute{o}\rho\alpha\varsigma$ denselben wie $\theta\acute{\iota}\alpha\varsigma$, $\Lambda\alpha\tau\omega\delta\varsigma$ wie $\kappa\acute{o}\upsilon\rho\alpha\iota\varsigma$. In der Strophe macht die Melodie nur bei $\acute{\omega}$ $\delta\omicron\nu$ und $\sigma\epsilon\mu\acute{\alpha}\nu$, wodurch der Gedanke der 3 letzten Kola von β in einer Art *comersio* der Töne eingeschlossen wird, eine Wiederholung bedeutsamer Art. Als eine solche würde sich aber die etwaige Wiederholung der Tonfolge bei $\lambda\acute{\epsilon}\chi\eta$ und $\tau\alpha$ $\theta\eta$ nicht einprägen, da der Reim fehlt und nach $\theta\eta$ die Silbe $\rho\alpha\varsigma$ hinzutritt.

Zahlenverhältnisse der Zeiten und Kola im grossen. Die Strophen haben $110 + 138 = 248$, die Antistrophen $109 + 137 = 246$ und die Epode 106 Zeiten. Dies führt auf 250, 250 und 100 als zu Grunde liegende Größen, indem 248, 246 und dann 106 sich mit $\pi\alpha\rho\alpha\lambda\lambda\alpha\varsigma$ von $\cdot 2$ und $\div 4 = \cdot 6$ und dann $+ 6$ gegen 250, 250 und dann 100 ausgleichen. Und wenn wir, wie im 1. St., wieder je 10 Kola für je 1 Str. und 1 Ant., wie auch im 2. und 3. St., und für die Epode annehmen, so kommen auf jedes Kolon im Durchschnitt in Alpha 11, in Beta 14, in Gamma 10, zusammen für jeden Choreuten $60 = 11 + 11, 14 + 14, 10$ Zeiten. — So haben denn die Stasimen 1. 2. 3. 4 je 25, 20, 20, 25 Kola,

indem das 1. und 4. je 1 Epode, das 2. und 3. keine haben, die Zahl der metrischen Ganzperioden also 5, 4, 4, 5 beträgt. Zur Ausgleichung der orchestischen *ταραχή* im 2. St. (s. o.) kommen im 3. dazu 2 mal 48 Zeiten und 2 Kola.

Gliederung des Sinns. Alphastrophe. Ich schwanke zwischen Freude und Trauer hin und her; 3 und 3, zusammen 6 Kola. Ob man Götter oder Menschen als Subjekt zu *μελεδῆμαθ'* und *ζῶρεσθαι* denkt, trägt für jenen allgemeinen Gegensatz nichts aus. Diese 6 Kola bilden die 1. H.-P. Die 2. H.-P. hat 4 Kola: VII. VIII, die Einfluß üübenden Umgebungen wechseln von allen Seiten; IX. X, das Leben der Menschen (das sie eben in diesen Umgebungen führen) ändert sich (in ihnen) vielumtünd immerwährend.

Alphaantistrophe. Wieder 6 Kola. I. II, Folgendes möge mir die Moira gewähren; III. IV, Glück mit Wohlfahrt und einem Sinn, der von Schmerzen ungetrübt ist; *εἶνα*, Äußerer, mit *ἄλγος*, Äußerer; *θυμόν*, das Innere, wovon nicht gesagt wird, wie es positiv sein möge; vielmehr wird nur durch eine zunächst negative adjektivische Bestimmung angedeutet, daß es die positive gegenteilige Eigenschaft haben möge. So gehört IV, obwohl grammatisch Objekt zu *παράσχοι*, doch im Gedanken, inhaltlich mehr schon zu dem Negativen in V. VI. Dies letztere Negative ist aber wiederum grammatisch dann zwar ein eigener Satz mit Nominativ, doch als ganzer Satz inhaltlich Akkusativ-Objekt des Gedankens von *παράσχοι*, verlesen möge mir die Moira, daß *δόξα* überhaupt nicht *ἔναι*. So überwiegt die Gliederung 3. 3 über die in 4. 2. Gegensätzlich sind *παράσχοι* und *μήτ' ἔναι*. Zu *ἔναι* noch *μοι* aus I zu denken, ist zu entfernt. Man erkläre: möge dabei sein (bei dem, was ich wünsche; wollte man erklären: „möge bei mir sein“, so müßte es besser *παρίη* heißen). Kann man denn nicht übersetzen: „möge nicht in mir sein“, so bedeutet auch *δόξα* nicht „Meinung, Wille“. Es ist hier = Geltung in außerordentlichem Grad, Ruhm, *ἐνταφύουσα δόξα*, Schol. 1115. Das Bild ist aus dem Münzwesen genommen. Das Metall der Münze ist vollwertig, minderwertig, allgemeine Geltung kommt jenem zu, diesem nicht; das Zeichen der Geltung ist die Prägung durch Bild und Wort. Das ist hier aufs Ethische übertragen. Das Ethische ist vollwertig, minderwertig; jenem kommt allgemeine Geltung zu, wobei hier katexochen an *ἐνταφύουσα* sowohl Geltung als Sittlichkeit gedacht ist, diesem nicht; wird die minderwertige Sittlichkeit für vollwertige, ausgezeichnete gehalten, so ist die *δόξα*, Geltung, der ausgezeichneten verdreht, dahin, wohin sie nicht gehört, dem Minderwertigen beigelegt; gilt die vollwertige für vollwertig, so ist die Geltung *δόξα* nicht dahin gedreht, wohin sie nicht gehört, und ist positiv — das liegt wieder in dem negativen *ἀρετής* — richtig, berechtigt; das Zeichen der berechtigten Geltung ist jede Auszeichnung, Bezeichnung durch Sache und Wort (passiv = Ruhm, d. i. Gerühmtwerden, das Wort ist das Rühmen). Ist nun also die *δόξα* des Ethischen unverdreht, so ist es auch das Ethische; Sache und entsprechende Geltung sind vereint. Um Ausgezeichnetes handelt es sich hier; wozu nachher *συμπαροΐη, εἰν ἄλλοις* NAB, den Gegensatz bildet. Bei der Unzertrennlich-

keit nun von unverdrehtem ethischem Wesen und unverdrehtem Gelten, d. h. indem das Gelten nicht unverdreht sein kann, wenn es nicht dem unverdrehten Wesen zuteil wird, ist es möglich, von unverdrehter Geltung, *δόξα*, zu sprechen und damit auch unverdrehtes Wesen, *ἀρετὴς ἐπιτηδεύσις*, zu meinen (V. 1115 und 261). Ebenso kann anderseits, *αὖ*, bei der Zugehörigkeit des Zeichens zur bezeichneten Geltung, die falsch bezeichnete Geltung, die eigentlich als die des minderwertigen Seins bezeichnet sein sollte, aber das Zeichen des vollwertigen erhalten hat, die falsche Geltung metonymisch gemeint sein. Mit diesen Metonymien der Geltung für das Sein und des Zeichens für die Geltung wechselt hier Euripides variierend. Der Scholiast 1116, *παράσημος . . . παρὰ τὸ σημεῖον καὶ τὸ σύμβολον τῆς ἀρετῆς καὶ τῆς ἐπιτηδεύσεως δόξης*, bezieht *ἀρετὴς* auf das Sein, im Unterschied von seiner *δόξα*. Das Publikum hat natürlich beide Metonymien des Euripides zusammen denken sollen und gedacht und bei *δόξα* beide Beziehungen zu Sache und Zeichen empfunden, *δόξα* dazwischen als (Ruhm) Geltung gedacht. Der Chor wünscht sich nun überhaupt keine *δόξα*, nicht die des festen, nicht schwankenden ethischen Charakters und nicht die falsche des nur dafür geltenden. Sie bringt Unglück, indem sie Neid bringt. Dazu ist gar nicht einmal nötig, daß der Ruhm den Berühmten hochmütig macht, wiewohl er das leider meistens thut. Daß jemand, der mit Recht berühmt ist, wirklich das Gute mit festem Willen erstrebt, das erbittert schon an sich den gewöhnlichen Menschen, indem es ihn geniert. Darum wünscht der Chor sofort, *ῥάδια ἔθρα* zu haben; darum haßt die Trophos (V. 261) die *ἀρετὴς ἐπιτηδεύσις*, denn *οὐκ ἔστι καὶ καθυποκρίνασθαι*, Schwarz Schol. p. 38, 10 ff.; diese sind nie *λίαν*, *ἄγαν*, V. 264. 265. Damals glaubte die Trophos noch, daß die *φιλία* Phädras dem abwesenden Gemahl gelte. Waren ihr Phädras vorhergehende Äußerungen auch für eine zu starke derartige Sehnsucht auffallend, daß sie nämlich das Ross tummeln, den Spear werfen möchte, so waren sie bei der Liebe zu einem so gewaltigen Gemahl, wie Theseus, doch immer erklärlich. Damals war es noch *ῥάδια*, was für eine *νόσος* derjenige Phädras sei, V. 269. Nachher erst zeigte es sich deutlich der Trophos und dem Chor, daß die Krankheit ein *ἔργον* zu Hippolyt sei. Bei letzterem kam zur *ἀρετῆς* freilich auch noch *ἡμιμήτις*, das *σενόρ*, hinzu, V. 93; aber darum blieb die *δόξα* seiner Keuschheit, seines keuschen Wesens, doch unverdreht. Anders verhält es sich mit Phädra; ihre *δόξα* ist *παράσημος*. Hippolyts *δόξα* blieb fest, wenn auch einmal jemand daran zweifelte, *καὶ μὴ δοκεῖ παύει*, 1101. Aber Phädras *δόξα* ward dauernd als Schein enthüllt. Sie war *παράσημος*. Die lobpreisenden Worte über sie, auch die *δίλτος*, waren ein falsches *σημεῖον*. Die *δόξα*, die durch sie bezeichnet ward, ward zwar richtig bezeichnet, war aber keine richtige, entsprach nicht der *ἐπιτηδεύσις* Phädras, war nicht *ἀρετῆς*, das ihr entsprechende *σημεῖον* entsprach also auch nicht der *ἐπιτηδεύσις*. Diese war nicht feststehend, weil sie nicht sittlich war; denn alles Unsittliche steht nicht konsequent fest, sondern ist in sich widerspruchsvoll. Phädra wollte *εὐχέλεις* sein (47. 404. 423. 489. 687), ob mit Recht oder Unrecht;

diese *ἐπιτίδνωσις* war nicht *ἀρετή*. Phädra war ein *κρίβδριος κακόν*, was Hippolyt verallgemeinernd vom Weib überhaupt sagt, 616. 617. Die *ἐπιτίδνωσις* des Hippolyt war *ἀρετή*, ernst gemeint, fest sittlich, wenn auch das hinzukommende *αἰνόν* seines sittlichen Hochmuts tadelnswert war; das änderte in jener *ἀρετή* nichts. Seine *δόξα* war aber eine außergewöhnliche, *ἐπαγγέλουσα*. Von ihr ist, wie in den ersten 4 Kolen, noch in der 3. Person die Rede. In den folgenden 4 Kolen ist nicht etwa von einer dritten Art *δόξα* die Rede; *ἀρετή* und *παρόσημος* bilden, wenn auch beides metonymisch, eine logisch abgeschlossene, vollständige Disjunktion. Vielmehr wird nun von *ἡθρα*, der Sache, gesprochen, und es steht das Verb in der 1. Person, *συμμετοίχην*. Nicht ausgezeichnete, abgesonderte, sondern leicht sich immer in die Zeit schickende *ἡθρα* wünscht er sich; so wird er keinen ausgezeichneten, beneideten Ruhm haben, sondern mit (der Menge) glücklich sein, das möchte er sein Leben lang.

Betastrophe. 6 Kola: denn ich habe keinen reinen Sinn mehr (vgl. vorher *ἀνέπαυτον θυμόν*), des Unverhofften wegen; 4 Kola: o Land, wo du dich jugendlich ritterlich bewagtest. Von den 6 enthalten die ersten 2 den allgemeinen Gedanken und führen die folgenden 4 ihn an dem Einzelfall Hippolyts aus. Von den 4 aber gedenken VII VIII des Orts besonders der Rosseübungen am Meer und des Orts der Jagd und IX X des Sportes selbst, der Jagd.

Betaantistrophe. 6 Kola: nicht mehr wird die Kunst von dir geübt werden; 4 Kola: der Artemis Dienst ist dahin. Die 6 sind geteilt in 4, du wirst nicht mehr die Rosse in Limna üben, und 2, deine Musik wird im väterlichen Hause aufhören; die 4 in 2, unbekrönt (vgl. V. 73) sind die Ruhmstätten der Kora Letos, und 2, dahin ist den *κοῖταις* der Göttin (der Tochter Letos) der maidliche Wettstreit ums Ehelager (bei dir).

Epode. Meine Trauer um dich, I. II, um deine Mutter, III. IV. V. O ihr Chariten, VI. VII, warum treibt ihr ihn aus dem Vaterland, VIII. IX. X? So ist die Gruppierung des Sinns, wenn man diesen auf die Zahl der Kola der Epode im allgemeinen verteilt: 1–V, Menschen und ihr Leiden, VI–X, Göttinnen und ihr Thun. Sieht man aber auf die Verteilung in *γ* und *ε*, so ist in einzelnen die Ordnung: *ε* I. II Objekt Hippolyt mit *γ* III Objekt die Mutter (δ vokativischer Anruf); *ε* IV Objekt die Mutter und Hippolyt, *γ* V wehe; *γ* VI ach!, *ε* VII ihr Chariten, VIII. IX Objekt mit X euer Thun.

Allgemeines über die Orchestis des 4. Stasmons. Die Tänzerstoichen waren im 3. Stasimon wieder nach 20 gekommen, so daß sie nun am Anfang vom 4., wie am Schluß vom 3., auf 20 stehen, wo sie am Schluß vom 1. und am Anfang vom 2. standen. Innerhalb beider Stoichen ist die ursprüngliche jambische Reihenfolge am Anfang vom 1., ΑΒΓΔΕ, zur anapästischen ΑΒ, ΓΔ, Ε am Ende des 1. und, nach dem Dazwischentreten der *ταραχή* (s. o.), am Ende des 3. zu Α, ΒΓ, ΔΕ geworden, aus welcher anapästischen Reihenfolge nun am Ende des 4. die Rückkehr in die jambische ΑΒΓΔΕ zu erwarten ist, um diese Symmetrie zu vollenden. Zu dem Ende müssen ΑΓΕ um je 1 von *ιβ*, *εη*, *κδ* nach *σα*, *εζ*, *κγ* und ΒΔ

um je 2 von $\epsilon\sigma$, $\kappa\beta$ nach $\iota\delta$, α rücken, wodurch die ganzen Stöichen von $\iota\beta$ — $\kappa\delta$ nach $\iota\alpha$ $\kappa\gamma$ zurückkehren. Was aber die Richtung von rechts nach links und von links nach rechts vorm Publikum betrifft, so ergeben die Durchschnittsgrößen der Kola mit ihren Zahlen der Engen thematisch die Reihen 32. 20. 20. 32 für die Ausgangs- und Schlussstellungen der 4 Stasima.

Die Tänzerstöichen schritten bisher, von den *παγallagai* bis und von 34, 16, 10 abgesehen, 5 Wege zwischen 32 und 20, 6 zwischen 20 und 8, 2 zwischen 32 und 45. Nun sind nachher im 4. St. von jedem Tänzerstöichos noch 5 Wege zu schreiten. Lege ich davon 1 zu den 5 zwischen 32 und 20, 4 zu den 2 zwischen 32 und 45, unbeschadet etwaiger auch dabei noch wieder eintretender *Parallagai*, so fallen dann überhaupt je 6 in die 3 Abteilungen des Raums von 8—45, nämlich in 8—20, 20—32, 32—45. Ich lasse demgemäß im 4. St. jeden der 10 Choreuten der Tänzerstöichen erst von 20 nach 32 je 1 mal, dann zwischen 32 und 45 je 2 mal hin und her schreiten, wobei wieder *Parallagai* stattfinden.

So finden also der erste Anfang und letzte Schluss der 4 Stasima auf 32, alle inneren Anfänge und Schlüsse (nicht der Teile, sondern der ganzen Stasima) auf 20 statt.

Die ganze Ausdehnung des Tanzraums der Thymele von rechts nach links, soweit er im *Hippolyt* benutzt ist, verteilt sich so: 13 in der Mitte (nämlich 7. 1. 7, d. i. 2 mal 7 in *Synapheia*) und dann in *Diazeuxis* nach außen: zunächst links und rechts je 25, d. i. 8. 20. 32 = 2 mal 13 in *Synapheia*, dann ebenso je 13, nämlich 33—45, in *Diazeuxis*. Zusammen 13, 25, 13, 25, 13 = 89, und zwar in *Diazeuxis* nach außen jede 13 und 25, in *Synapheia* die 13 der Mitte in sich = 7. 1. 7; die 25 in sich = 8. 20. 32, beiderseits; ohne *Synapheia* in sich die 13 von 33—45 beiderseits. Die 7. 1. 7 in der Mitte nimmt der Sängerstöichos ein. Die Tänzerstöichen, im 1. St. von 32 nach 20 gekommen, schreiten im 1. St. nach 32 zurück. Dazwischen schritten sie im 2. St. zwischen 20 und 8, im 3. St. zwischen 20 und 45 hin und her. Alles dies thematisch. Im 4. St. schreiten sie in Alpha 2×11 nach außen von 20 bis 42; in Beta 14 von 42 zurück nach innen und wieder 14 nach außen bis 42; endlich in Gamma 10 von 42 nach 32, nach innen zurück. Auch dies alles ist thematisch zu verstehen.

Ich nenne in 1 Ganzperiode Einzelwege solche Wege, wo 1 Choreut 1 Weg, Doppelwege solche 2, von denen der 2. unmittelbar, Wechselwege solche 2, von denen der 2. nach Dazwischentreten von 1 oder mehreren andern dem 1. eines Choreuten folgt.

In 1. = (1. Stasimon) $\alpha\alpha$ und 1. $\beta\beta$ sind I. II, III, IV Doppelwege, V, VI, VII, VIII, IX, X Wechselwege. In 4. $\alpha\alpha$ und 4. $\beta\beta$ sind I. II, III, IV, V, VI Doppelwege, VII, VIII, IX, X Wechselwege. In Gamma 1. wie 4. sind lauter Einzelwege, so geordnet, daß eine gewisse Symmetrie in der Verteilung der Wege zu je 2 an je 2 gleichstelligen Choreuten von c und y stattfindet.

Die räumliche Reihenfolge $AB\Gamma\Delta E$, die die Choreuten in der ursprünglichen Stoichosaufstellung haben, ist im 1. St. zeitlich mit der Ausnahme beibehalten, daß sie in den 2. Triaden von $a\beta b$ und in γ verändert, in den äußern Gliedern α und e nicht verändert ist. In 4. aber ist in αa und βb die Stellung antithetisch $E\Gamma\Delta$ und $E\Delta\Gamma$, AB und BA , in e ziemlich unverändert, $EA, B\Gamma\Delta$, indem nur E an die Spitze gestellt ist, in γ veränderter, $\Gamma\Delta B, AE$.

Thema und Variation. Bei der Untersuchung, wie die Quantität in den Kolen des 1. und 4. Stasmons in bestimmte $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$ qualitativ verteilt ist, muß man immer auf die Beziehung der beiden Stasimen zu einander achten.

Die Durchschnittszahl der Engen ist im 4. St. für je 1 Kola von Alpha 11, von Beta 14, von Gamma 10 und im 1. St. bzw. 12. 13. 14. Somit haben im 1. wie 4. St. je 1 Kola von Alpha und je 1 Kola von Beta zusammen 25. In allen 5 Stasimen zusammen hat durchschnittlich je 1 Kola 4 Baseis und je 1 Basis reichlich 3 Engen. Ungefähr darauf kommt man auch bei den Baseis und Engen im 1. wie 4. St., jedes für sich genommen, wenn man je in Alpha und Beta die 25 Engen der beiden Kola auf 2×4 Baseis verteilt; und im 1. und 4. St. zusammen genommen, wenn man die $14 + 10 = 24$ Engen in beiden Gammen zusammen durch 2×4 teilt.

Alpha hat im 1. St. 4. 6, im 4. St. 6. 4 Kola. Die 6 hier beziehen sich auf die 4 dort durch die Qualität der $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$ so, daß I. II. III. IV den I. II. III. IV analog und dann V. VI in 4. wieder den I. II in 4. gleich gebildet sind. Dies wurde für das Publikum auffaßbar, indem 4. I und dann 4. V in einer singulären Weise, wie sie seit 1. I nicht wieder vorkam, rein daktylisch sind, $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ $\Delta\Delta$ in 1., $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ Δ in 4. Dieser

Rhythmus entspricht dem Inhalt, indem sich 1. I wie 4. I feierlich auf Götter bezieht: Ἄνακτος τε θεῶν und $\eta\ \mu\epsilon\lambda\alpha\ \mu\omicron\iota\ \tau\acute{\alpha}\ \theta\epsilon\omega\upsilon$. Wie nun von Anfang an der Gedanke in 1. Alpha stets erregter, in 4. Alpha stets schwankender wird, so wird dies auch im Rhythmus sogleich ausgedrückt. In I sind sinkende, in II steigende Gesamtrhythmen, in beiden nur isische, in I aber nur daktylische einfache Rhythmen, in II von den übrigen 2 steigende $\cup\cup\cup\cup$, zwei sinkende $\cup\cup\cup\cup$, während $\cup\cup$ noch fehlt (es kommt erst in III im 4. Päon vor). Da in II katalektisch ist, $\cup\cup\cup\cup$, so bleibt in I wie in II das Geschlecht des Gesamten in den Zahlen der Zeiten gleich, hier wie dort 8. 4, $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ $\cup\cup$ und $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$, diplasisch. In 4. I. II haben $\theta\epsilon\omega\upsilon\ \mu\epsilon\lambda\epsilon\delta\eta\mu\alpha\iota$ sinngemäß Hauptikten.

In III. IV tritt zu je 1 diplasischen Joniker, je 1 geraden Fuß, je 1 schräger Fuß, ein hemolischer Päon; beide Rhythmen treten antithetisch ein: in 1 $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ $\cup\cup\cup\cup$ und $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ $\cup\cup\cup\cup$, in 4. $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ $\cup\cup\cup\cup$ und $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ $\cup\cup\cup\cup$. So steigert sich die Erregung weiter. In 1. ist III $\cup\cup\cup\cup$ steigend, IV $\cup\cup\cup\cup$ sinkend, in 4. aber sowohl III als IV $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ steigend. Auch darin ist in 4. größerer Wechsel als in 1., daß der Joniker

in 1. III keine Variation hat, der in 4. III sie hat, indem in 4. III der 2-zeitige Teil desselben nur durch die Flöte ausgedrückt wird, während in 1. III thematisch Gesang und Flöte zugleich ertönen. Wieder eine analoge Steigerung findet von 4. α III zu 4. α III statt, indem 4. α III auch vom 4-zeitigen Teil noch 1 Kürze bloß durch die Flöte ausgedrückt wird, also

Λ, und Λ Λ, Λ ∪, λύας und λύαν; das λύ ist lastend schwer, das λύ hat lebhaftes sforzato. Die Weglassung des ∪ vor λύ entspricht dem παρ-αυτῷ. In 4. α IV beginnt ξύριον lebhaft froh, indem ξύρι den Hauptklaus hat, ∪ Eingeschoben ist ξύρι, entsprechend dem κρύθον, Analog ξύρι' in α IV; möge der θυμός solche nicht in sich haben.

Zu Anfang von 4. α VI ist, entsprechend der schweren Stimmung, die vom Schlusse von V her herübergezogene Kürze, Enge ∪ mit der beginnenden ∪ von ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ zu 1 Länge, Weite vereinigt, in θρα.

In der 2. H.-P. von 4 Alpha schließen sich VII. IX mit ∪ ∪ ∪ ∪ und ∪ ∪ ∪, ∪ an I. II, V. VI an. Während aber diese je 1 zusammenstehendes Paar bilden und durch das anderweitige zusammenstehende Paar ∪ ∪, ∪ ∪ und ∪ ∪, ∪ ∪ getrennt sind, stehen VII und IX einzeln, indem hier die anderartigen Kola VIII und X, auch einzeln stehend, mit ihnen verflochten sind. In dieser Analogie bilden V VI. VII. VIII. IX X in 1. α, getanzt von Γ Δ Ε, Γ Δ Ε, und VII. VIII. IX. X in 4. α, getanzt von Α Β, Α Β, Wechselwege. Ein Gegensatz aber liegt darin, daß in 1. alle 6 Wege schräge, in 4. VII. IX gerade, VIII X schräge sind.

Die Durchschnittszahl der Engen eines Kolens in 4. Beta ist 14. Gerade so viel hat β b I. Entsprechend dem Gedanken des οὐκ ἐστὶ καθαρὸν besteht es nicht mehr bloß aus reinen Daktylen, sondern aus solchen und einem θυμός μικτός, einem δάκτυλος κατὰ βαρυτίον τὸν ἀπὸ τροχαίου.

∪ ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ 4. β b II aber ist wie 4 α α II ganz gerade. Zu α I

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ist in β I noch ∪ ∪, mit Umbildung des Geraden in einen μικτός, hinzugefügt, zu α II ∪ ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ in β II noch vorn ∪, hinten ∪,

so daß daraus δλόκληροι werden. Dann folgt in der 1. rhythmischen H.-P. ein schräges Kolon, ∪ ∪ ∪, ∪ ∪, ∪ ∪. Für sich ist ∪ ∪ ein ein-

facher, also gerader ποός, hinzugefügt aber zu ∪ ∪ ∪ nimmt er, wie ein bloßer Schritt, oder ∪, die schräge Natur des Hauptteils ∪ ∪ ∪

in dem Ganzen an, ∪ ∪ ∪, ∪ ∪. In der 2. rhythmischen U.-P. von 4. β b, in IV. V. VI, sind die Rhythmen von IV. V antithetisch zu denen von I. II in der 1. U.-P. von 4. β b, in I. II. III rückichtlich der Folge

der je beiden Kola; in I. II ∪ ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ und ∪ ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪, in IV. V ∪ ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ und ∪ ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪. In β VI aber besteht

ein anderes Verhältnis zu β b III, indem dort ∪ ∪ eingeschoben, hier ∪ ∪ zu

Λ Λ

gefügt ist, VI ∪ ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ ∪, III ∪ ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪, ∪ ∪. Diese

beiden stehen aber wieder antithetisch zu VIII. X in der 2. H.-P. von 4. β b, so daß die 4 schrägen Kola in β b die Form α b b α bilden, worin α b thematisch, b α parallaktisch sind, nämlich III. VI, wie eben angegeben,

VIII. X $\alpha\alpha$ 2, 3, 4, 5 und 6, 7, 8, 9, 10 aus 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 und 11, 12, 13, 14. Dieses Ganze von 4 schrägen Kola in $\beta\beta$ verhält sich sodann zu dem Ganzen der Kola III. IV, VIII. X in $\alpha\alpha$ und mit diesem zusammen zu dem Ganzen der Kola in 1. $\alpha\alpha$ 1. II, III. IV, 1. $\beta\beta$ 1. II, III. IV. In 1. nämlich waren in $\alpha\alpha$ 1. II sinkend, steigend, III. IV steigend und sinkend, in $\beta\beta$ 1. II steigend, sinkend, III. IV steigend, sinkend; $\alpha\alpha$ 1. II daktylisch, anapästisch-jonisch, III. IV jonisch-päonisch, $\beta\beta$ 1. II epitritisch, $\mu\alpha\chi\tau\acute{o}\varsigma$, III. IV jonisch, jonisch-spondisch-daktylisch in β , spondisch-daktylisch-jonisch in b.

Verteilung der Kola an die Choreuten. Im 1. Stasimon begann A, im 2. B, im 3. Δ . Hiernach dürfte im 4. Stasimon E beginnen. Der überschlagene Hegemon Γ nämlich wird eine andere Stellung als so bloß in der Reihenfolge nachträglich 4 nach 1, 2, 3 beanspruchen dürfen. Siehe beim 5. Stasimon. B und Δ schritten zu Anfang nur I, indem ein anderer Choreut sie in II ablöste. A im 1. Stasimon machte aber sogleich die Wege I und II; und so gebe ich hier im 4. analog I und II an E.

Durch den Sinn waren im 1. Stasimon in Alpha wie in Beta je 4 Kola gegen 6 gestellt. Umgekehrt sind im 4. je 6 gegen je 4 gestellt. Dort erhielten A und B die je 4, Γ , Δ und E die je 6. Ich vermute, daß im 4. Stasimon hier $\Gamma\Delta E$ die 6, AB die 4 erhalten. Nach dem Inhalt der Alphastrophe ist nun die Gruppe der 3 Choreuten, welche von der Trauer fortstrebt, aber doch bei den Geschehnissen und Thaten der Sterblichen zurückbleibt, zurückgehalten wird, von der Gruppe der 2 zu entfernen, welche die Geschehnisse und Thaten der Sterblichen als wechselnde darstellen. Zunächst wird dies am klarsten, wenn, nachdem sich E nach der von A entgegengesetzten Seite fortbewegte, Γ sich von B entfernt und damit sich die Gruppe $\Gamma\Delta E$ von AB löst. Γ erhält dann auch IV und schreitet damit ebenfalls nach der Seite von E hinüber. Infolge davon fallen V. VI an Δ . In der 2. H.-P. ist hierauf ein steter Wechsel auszudrücken, und so fallen abwechselnd VII an A, VIII an B, IX an A, X an B. Dabei lasse ich, um den Gegensatz zur 1. H.-P., die von E begonnen wurde, recht scharf auszudrücken, die 2. von A, dem von E am meisten entfernten Choreuten, von der andern Seite her beginnen.

In Beta ist, in fortgesetzter Symmetrie zum 1. St., die fortgesetzte Verteilung der ersten, 6, Kola paarweise an $\Gamma\Delta E$, der zweiten, 4, Kola abwechselnd an AB zu erwarten.

Unter bestimmter Anspielung auf Alpha I. II in den Worten $\varphi\acute{\epsilon}\lambda\upsilon$ in β I, $\varphi\acute{\epsilon}\lambda\upsilon\varsigma$ in α II, wird das $\alpha\upsilon\tau\acute{\iota}\mu\alpha$ $\pi\acute{\alpha}\rho$ dadurch ausgedrückt, daß der Choreut, der nach der Glückseite sich bewegte, damit aufhört, um sich nach der Unglücksseite zu bewegen. Es fängt mithin E wieder an, in β I. Der schräge $\mu\alpha\chi\tau\acute{o}\varsigma$ am Ende geht schon zurück nach der Unglücksseite; dies wird durch die Seitenschritte zu Anfang von II fortgesetzt. Vom Lande des Lichts nun soll der Stern in ein anderes Land, das der Nacht, stürzen. Am weitesten nach der Lichtgrenze hin steht Γ , infolge seiner Bewegung in α ; E, auf derselben Reihe bisher, ist schon um 1 nach der

Nachtseite hin gedrückt. So wird denn Γ energischer als Δ das „vom Licht fort zur Nacht“ ausdrücken, von oben, vom Himmel herab nach unten, indem Δ weiter unten steht; Γ auf $\kappa\zeta$ oben über, Δ auf α , eben unter dem Querband. So fällt denn V. VI an Γ und infolgedessen III. IV an Δ . Dies ist antithetisch zu α , wo III. IV an Γ , V. VI an Δ fiel. Das antithetische Verhältnis wird aber in der 2. H.-P. von Beta fortgesetzt, wenn VII an B, VIII an A, IX an B, X an A fällt; denn in Alpha fiel VII an A, VIII an B, IX an A, X an B.

In den Antistrophen die Verteilung der Chorenuten anders als in den Strophen vorzunehmen, ist in ihnen kein Grund enthalten.

Die Verteilung in der Epode ist durch die in Alpha und Beta bedingt und angedeutet. Geschnitten haben bisher

	E	Δ	Γ	B	A		E	Δ	Γ	B	A
in der	10	10	9	6	8	in der	10	10	8	6	8
Alphastrophe	14	14	14	11	14	Alphaantistrophe	14	14	14	11	14
in der	14	11	16	16	13	in der	14	11	16	16	13
Betastrophe	10	14	12	20	12	Betaantistrophe	10	14	12	19	12
	48	49	51	53	47		48	49	50	52	47

Da im 4. St. im ganzen jeder Chorent 60 schreiten soll, so haben also noch zu schreiten E 12, Δ 11, Γ 9, B 7, A 13 und E 12, Δ 11, Γ 10, B 8, A 13. Nun zählen in der Epode I 12, II 13, III 9, IV 8, V 11, VI 7, VII 10, VIII 13, IX 12, X 11. Mithin fallen auf der strophischen Seite der Epode III an Γ , VI an B und auf der antistrophischen IV an B, VII an Γ , weil nur in III, IV, VI, VII, also nur je 1 mal 9, 8; 7, 10 vorhanden sind und nur den genannten 4 Chorenuten 9, 8; 7, 10 Engen fehlen.

Was aber die Verteilung der übrigen 6 Kola der Epode an die übrigen 2×3 Chorenuten $E^2 E^3$, $\Delta^2 \Delta^3$, $A^2 A^3$ betrifft, so bietet auch hier wieder die Beziehung des 4. zum 1. Stasimon einen Anhalt. Es begann im 1. Stasimon der antistrophische A, der die Alphaantistrophe begonnen hatte, die Epode. So lasse ich auch hier den antistrophischen E, der die Alphaantistrophe begonnen hat, die Epode beginnen. Ihm fehlen auch noch gerade 12 Engen, die I hat. Dann haben II und VIII je 13 Engen, wie A^2 und A^3 ; ich lasse A^3 auf E^3 folgen, um auf der antistrophischen Seite die Folge $A^3 B^3 \Gamma^3$ zu erhalten. Denn IV und VII müssen (s. o.) an B^2 und Γ^2 gegeben werden, III und VI aber an Γ^2 und B^2 . Somit folgt B^3 notwendig auf A^3 , ohne daß ein anderer antistrophischer Chorent dazwischen treten kann; und da V und X je 11 haben, wie Δ^2 und Δ^3 , so erhalte ich, wenn ich X nachher an Δ^3 gebe, die Reihenfolge $A^3 B^3 \Gamma^3 \Delta^3$. Dafür, II an A^2 zu geben, spricht auch, daß durch dieses Beharren in dem antistrophischen Teil das $\delta\iota\sigma\tau\acute{\alpha}\omega$ seinen Ausdruck erhält, $\xi\gamma\omega\delta\iota\sigma\tau\acute{\alpha}\omega$.

Die Verteilung in der Epode des 1. Stasimon war die, daß A^2 , der in Alpha begonnen hatte, auch die Epode begann und dann $B\Gamma\Delta E$ nach der Reihe folgten, in dem strophischen Teil der letzteren aber der A entgegengesetzte Chorent E begann und dann sich die Paare $\Gamma\Delta$, AB orche-

stisch von der anderen Seite her anschlossen. Hier aber in der Epode des 4. Stasimons beginnt E³ den antistrophischen Teil und schließt sich ihm analog die 4 ABΓΔ von der andern Seite an, während den strophischen Γ² beginnt und dann sich beiderseits die Paare erst ΔΒ, dann ΑΕ anschließen.

Die Wege im einzelnen. Die Alphastrophe. I. II: ἡ μέγα μοι τὰ θεῶν | μελεδόμεθ', ὅταν φέρυγες ἔλθῃ (1102f). Die beiden Wege messen zusammen 24, d. i. 2 über die Durchschnittszahl von Alpha, $2 \times 11 = 22$, und E kehrt somit an ihrem Ende von der Reihe 42 nach 40 zurück; indem er von der Reihe 20 ausgeht. Die Seitenschritte zu Anfang von II gehen nach der Glückseite, wobei das letzte ∪ von I zum Seitenschritt von II hinübergezogen und μέγα links rechts geschritten wird.

III: λύσας παρὰ πρὶ (1104). Bei λύσας bückt sich der Chorent niedergeschlagen; bei παρὰ πρὶ richtet er sich froh auf und schreitet weiter nach der Glückseite hinan.

IV: ξύνεισιν δὲ τιν' ἐλπίδι κεύθων (1105). Syntaktisch gehört dies zum Folgenden, wie III zum Vorhergehenden. Im Gedanken stimmt es zu III. Gemäß dem Inhalt gehen die Seitenschritte noch ferner nach der Glückseite. Mit einem gebrochenen Schritt aber birgt sich Γ auf 41×5 hinter E auf 40×5.

V. VI: λίσσεται ἔν τε τύχαις | θανάτῳ καὶ ἐν ἔργασιν κεύθων (1106f). Wenn E und Γ nach 45, der nächsten Reihe über dem Querbund, gelangten, so kommt nun Δ, von der Hoffnung verlassen, nach 4, der nächsten Reihe unter dem Querbund der Thymele, wo er sich unten, bei den Geschicken und Werken der Sterblichen auf der Nachtseite, Unglücksseite befindet, κεύθων, sie schauend (nicht ξύνεισιν, denn eben das Nichtgehoffte, das Nichtdasein einer dabei wirklichen Vorsehung schaut er, vgl. β II τὰ παρ' ἐλπίδα κεύθων). Mit einem gebrochenen Schritt kehrte Γ um 1 Enge von der Reihe 42 um; Δ aber jetzt um je 2 mit einem weiten Schritt, wie E vorher, indem Δ wie E Freude und Trauer stark ausdrücken. I. II und V. VI kontrastieren.

VII: ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν (1108). E begann auf der Glückseite die I H-P.; A nun die 2., vom Wechsel der Dinge singend, auf der andern Seite.

VIII: ἀμείβεσαι (1108). Mit den Daktylen von VII wechseln in VIII Jamben.

IX: μετὰ δ' ἴσταιαι ἀνδράσιν αἰών (1109). Wieder wechselnd, schreitet A gerade, gegenüber VIII; steigend, gegenüber VII.

X: πολυπλόκητος αἰὼς (1110). Der Pilon mit V(orschrift) steigt, der folgende ohne V. sinkt, wieder wechselnd. In VIII bewegte sich der Rhythmus von 3 zu 2, ∪ ∪ ∪; in X nun bewegt er sich wechselnd, erst von 2 zu 3, ∪ ∪ ∪, dann von 3 zu 2, ∪ ∪ ∪, in einem 2. Pilon, der aus einem weniger energischen katalaktischen Epitrit, ∪ ∪ ∪, durch Variation gebildet ist. Beide Kola haben Vorschritt. So wechselt stets alles, die Seitenschritte rechts und links nach der Seite des Glücks und Unglücks. Indem IX wie VII von E [A?] geschritten wird, wird auch hier wie bei I. II und V. VI die schließende

kurze Länge von dem vorübergehenden zur steigenden folgenden kurzen Enge in gezogen und *μετα* links rechts geschritten. Das *αὖτ* wird sprachlich durch Allitteration ausgedrückt; *ἄλλα, ἄλλοθεν, ἀμείβεται, ἀνδράσιν, αἰών, αὖτ, πολυπλάγητος*.*)

Die Alphaantistrophe. In α waren syntaktisch III zu I. II, IV zu V. VI gezogen. In α sind beide, III und IV, syntaktisch mit I. II verbunden, als das positive Objekt des Wunsches zu dem positiven Prädikat *παράσχοι*. Dann tritt V. VI negativ *μὴ ἐνείη* in eigenem Hauptsatz dem gegenüber. Beide Sätze aber haben das Verbum in 3. Person. Dagegen steht das Verb der 2. H.-P. in 1. Person, *συνευτυχίην*. So ist die 1. H.-P. in α in I. II, III zu IV, V. VI, in α in I. II III. IV zu V. VI gegliedert, so daß dort die 2. Hälften antithetisch diptasisch sind, 2. 1 und 1. 2, hier das Ganze diptasisch ist, (2 + 2 =) 4 zu 2.

I. II: *εἴθε μοι εἰξαμένην | θεόθεν τάδε μοῖρα παράσχοι* (1111f.). Dies wird ganz wie I. II in α geschritten.

III. IV: *τύχην μετ' ἔλβον | καὶ ἀχόρατον ἄλγισι θυμόν* (1113f.). Die Enge bei τῷ bewirkt, daß Γ mit IV bis 42 gelangt, ohne noch wieder wie in α mit einem gebrochenen Schritt umzukehren, nach 41, wo die Weite von λῷ diesen erforderte. Γ kann so in α zuletzt kräftig froh ausschreiten.

V. VI: *δόξα δὲ μήτ' ἀρεκῆς, μήτ' αὖ παράσχεος ἐνείη* (1115f.). Daß δόξα die *opinio* ist, in der jemand bei andern steht, zeigt nachher der Gegensatz *συνευτυχίην*. Der Ruhm wird sehr passend mit einer Mühe verglichen, die Geltung hat, sei sie echt, wie der des tugendstolzen Hippolyti, oder falsch geprägt, wie der der nach *εὐκλεία* trachtenden Phädra. Ruhm müge überhaupt nicht dabei sein; diesen *ἀνείηται* der Chor. Δ schreitet von ΕΓ, von der Glückseite fort, doch noch nicht hinaus, wie nachher Γ¹ in Beta; er bleibt in der Hälfte des Stoichosraumes, die auf der Glückseite liegt. Das αὖ findet seine räumliche Deutung in der Parallele des Weges von VI zu dem von II und der entgegengesetzten Richtung des Seitenschrittes.

VII. VIII. IX. X: *ῥόδια δ' ἤθεα | τὸν αἶθρον | μεταβαλλομένα χρόνον αἰεὶ | βίον συνευτυχίην* (1116ff). Nämlich *σὺν ἄλλοις*, Schol.; Gegensatz zu der δόξα, und β III. IV, *φανερώτατον ἀστὲρ Ἀθήνας*. Die Wege VII. VIII sind gerade und geradeschräg. Bei *συνευτυχίη* nähert B sich den ἄλλοις, (ergänze *ἄλλοις*, nicht *χρόνον*, denn *χρόνος* ist nicht *εὐτυχίης*) und macht ziemlich parallele Bewegungen zu IX; vgl. innerhalb 4. α III den Parallelismus; zuletzt bei *ην* stellt er sich, wie in α, zu A.

Die Betastrophe. I. II: *οἰκίη γὰρ καθαρὰν γῆν' ἔγω | τὰ παρ' ἐλπίδα λύσσω* (1120f.). E entfernt sich von Γ. Die Seitenschritte in I und II führen ihn nach κγ, der Endreihe von der früheren στάσις des Stoichos im 1. St., welche er nun im 4. St. wieder einnehmen soll. Um

*) Δ steht 7 von ΓΕ, 7 von Α, von Β aber, der auf der Seite von Α sich befindet, nur 6, so daß doch ΑΒΔ mehr als ΓΔΕ zusammengehören, Δ zu ΑΒ mehr als zu ΓΕ, und somit 3 zu 2 sich gruppieren. [Nachtrag am Rand]

zuletzt auch auf 32 zu dieser zurückzukehren, muß jeder Choreut auf 28 umkehren, nach 42 hin, so daß die Durchschnittsgrößen von 14 Engen in Beta von und nach 42 gehen und dann die von 10 der Epode bis 32 führt. Am Ende von II steht E auf $\kappa\gamma 40$; $\lambda\epsilon\upsilon\sigma\sigma\omega\nu$, was auf der Seite des Unglücks $\pi\alpha\rho'$ $\epsilon\lambda\alpha\iota\delta\alpha$ ist.

III. IV. V. VI: $\epsilon\pi\alpha\iota\ \tau\acute{o}\nu\ \epsilon\lambda\lambda\alpha\nu\tau\alpha\varsigma\ |\ \phi\alpha\nu\epsilon\rho\acute{\omega}\tau\iota\sigma\tau\omicron\nu\ \acute{\alpha}\sigma\tau\acute{\epsilon}\rho\ \epsilon\delta\acute{\alpha}\nu\alpha\varsigma\ |\ \epsilon\iota\delta\omicron\mu\epsilon\nu\ \epsilon\iota\delta\omicron\mu\epsilon\nu\ \epsilon\kappa\ \pi\alpha\tau\epsilon\rho\acute{\omicron}\varsigma\ \delta\omicron\rho\gamma\acute{\alpha}\varsigma\ |\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\alpha\nu\ \epsilon\pi'\ \acute{\alpha}\lambda\alpha\nu\ \acute{\iota}\mu\epsilon\nu\omicron\nu\ (1122\ \text{ff.})$. Der Ausdruck ist für Hippolyt zu erhaben und $\acute{\alpha}\iota\nu\acute{\epsilon}\tau\alpha\iota$ den Olympier Perikles, den der Zorn des Vaters Zeus kurz vor der Aufführung unsers Dramas in ein anderes Land, das des dunklen Hades, gesandt hatte; dahin sahen wir, sahen wir den leuchtenden Stern des hellenischen Athen stürzen. $\epsilon\lambda\lambda\alpha\nu\tau\alpha\varsigma$, Ehrenname gegenüber dem dorischen Bund in dieser Anspielung. In einem großen doppelten Gesamtwege stellen Δ und Γ dies dar. Der Stern steigt, III, auf der Lichtseite auf und stürzt, IV, jäh herab auf der Unglücksseite. Stärker, weiter ausgeführt, wiederholt sich dies in V. VI, vom Hegemon Γ^2 getanzt. Wie ein Meteor fliegt der $\acute{\alpha}\sigma\tau\acute{\epsilon}\rho$ um den Himmel. Energisch vorgetragen ist $\delta\omicron\rho\gamma\acute{\alpha}\varsigma$, $\acute{\alpha}\lambda\lambda\alpha\nu\ \epsilon\pi'\ \acute{\alpha}\lambda\alpha\nu$, $\epsilon\iota\delta\omicron\mu\epsilon\nu\ \epsilon\iota\delta\omicron\mu\epsilon\nu$. Das $\acute{\alpha}\lambda\alpha\nu$ spricht gegen die Konjekturen $\gamma\alpha\lambda\alpha\varsigma$ in IV, was eine Wiederholung an die Stelle eines eigentümlichen Gedankens setzt und erklärt, wie das Schol. 111. 2 zu $\gamma\eta\varsigma$ kommt, im Gegensatz zu $\acute{\alpha}\lambda\lambda\alpha\nu\ \acute{\alpha}\lambda\alpha\nu$, das $\epsilon\lambda\lambda\eta\nu\iota\kappa\eta\varsigma\ \gamma\eta\varsigma$ braucht. In raschem Verschwinden folgt dann zuletzt $\acute{\iota}\mu\epsilon\nu\omicron\nu$. Über die Grenze der Storchoslänge $\kappa\delta - \iota\beta$ hinaus kommt E in ein anderes Gebiet nach $\iota\alpha$.

VII: $\acute{\omega}\ \tau\acute{\alpha}\mu\alpha\theta\omicron\iota\ \pi\omicron\lambda\iota\eta\tau\iota\delta\omicron\varsigma\ \acute{\alpha}\nu\tau\alpha\varsigma\ (1126)$. Mit seinem Seitenschritt bewegt sich B nach der Glückseite, wo das beklagte Verlorene liegt; bei $\theta\alpha\iota$ geschieht ein gebrochener Schritt.

VIII. IX. X: $\acute{\omega}\ \delta\epsilon\upsilon\mu\acute{\omicron}\varsigma\ \delta\omicron\rho\iota\omicron\varsigma\ \epsilon\theta\epsilon\iota\ \kappa\upsilon\nu\acute{\omega}\nu\ |\ \acute{\omega}\kappa\iota\pi\acute{\omicron}\delta\omega\nu\ \epsilon\pi\acute{\iota}\beta\alpha\varsigma\ \mu\acute{\epsilon}\tau\alpha\ \theta\eta\eta\rho\alpha\varsigma\ \epsilon\iota\sigma\phi\acute{\omicron}\rho\omicron\nu\ |\ \delta\iota\kappa\tau\upsilon\rho\epsilon\upsilon\nu\ \acute{\alpha}\mu\phi\iota\ \sigma\epsilon\iota\mu\acute{\alpha}\nu\ (1127\ \text{ff.})$. Der Bergwald liegt von der Küste ab, landeinwärts, ist dunkel (daher vielleicht das Schol. zu 1126, Eustath. 168 zu $\Delta 218$, bei $\pi\omicron\lambda\iota\eta\tau\iota\delta\omicron\varsigma$ darauf kam, an $\lambda\epsilon\nu\kappa\eta\varsigma$ zu denken). Darum geht der Seitenschritt zu $\acute{\omega}$ nun nach der entgegengesetzten, der Nordseite. Der gebirgige $\delta\epsilon\upsilon\mu\acute{\omicron}\varsigma$ ist schluchtenreich, und so gehen die Seitenschritte in VIII stets hin und her. Mit einem geraden Choriambus, nicht $\mu\ \cup\ \cup\ \cup$, sondern $\mu\ \cup\ \cup\ \mu$, schreitet B rasch aus und so fort mit steigenden $\beta\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$. Am Ende bei $\nu\acute{\alpha}\nu$ geschieht ein gebrochener Schritt. Das $\acute{\alpha}\mu\phi\iota$ in X erhält seinen Ausdruck in dem gebrochenen schrägen Schritt bei $\acute{\alpha}\iota$ und darin, daß A um B herum nach seiner letzten $\gamma\acute{\omega}\rho\alpha$ in β kommt.

Die Betaantistrophe. I: $\omicron\acute{\epsilon}\kappa\tau\iota\ \sigma\epsilon\chi\upsilon\gamma\lambda\alpha\nu\ \pi\acute{\omega}\lambda\omicron\nu\ (1131)$. Vgl. Mar Victor. p. 86, 11 – 13 K.: *recipit raro molossum, qui ex ipso (dem choriambus) formatur duabus medus brevibus in unam longam coniunctis*. Mit dem linken Fuß wird bei $\pi\acute{\omega}$ eine aus einer geraden und einer schrägen Enge zusammengesetzte Weite geschritten, und nach Verlauf der $\mu\omicron\nu\eta$ von $\frac{1}{2}$ Zeit der zweiten Kürze wird der rechte Fuß auf die $\gamma\acute{\omega}\rho\alpha$ nachgezogen, wohin der linke mit der schrägen Enge kam. E wendet sich um und schreitet umgekehrt gerade aus die Weite zu $\lambda\omega\nu$.

II: Ἐνταῦν ἐπιβάσει (1132). Der Jon. a. min. am Schluß, in der Variation zu $\cup \cup$, sei, verkürzt, malt das ἐπιβαίνειν. Das thut auch schon die Bewegung bei $\alpha\eta$ πόλων Ἐνταῦν ἐπιβά. Von der σιγῇ(α) vorn kommt er links an ihr her und schreitet hinten um den Wagen und hinauf, in die ἀρβύλας, rechts hin.

III. IV: τὸν ἀμφὶ λίμνης τροχὸν κατέχων ποδὶ γυμνάδας ἔκρον; (1133f). Im Laufe, (κατὰ) τὸν τροχόν, um Limna herum hält Hippolyt, sich mit dem Fuß gegen die Wagenwand stemmend (vgl. Valckenauer zu 1133 über ἀρβύλας und ἄντρον) und in den Zügeln zurücklehnd, die übenden, hochspringenden Stuten, γυμνάδας ἔκρον; herunter, zurück, κατέχει. III geht mit Seitenschritten unruhig hin und her, unterhalb des Querbandes; dann IV in festem, langem, geradem Lauf in diesem auf κα entlang, sich darin haltend. Die Richtung von III. IV wird so antithetisch zu der von β III IV.

V. VI: μούσα δ' αὖπνος ἐπ' ἄντρον χορδᾶν | λήξει παρῶν ἀνὰ δόμον (1135f.). Bei der Anknüpfung des Gedankens an den vorigen wird ἄντρον vermittelnd gebraucht. Hinter E und Δ stand Γ, dort ἐπ' ἄντρον χορδᾶν. Er tritt heraus, schreitet vorüber, ganz hinaus aus der Stoichoslänge, den οἴκoi derselben. Zuletzt biegt er um, das Sein im παρῶν δόμω ausdrückend. Die Bewegung von ἔκρον; $\cup \cup \cup \cup$, und ἀνὰ δόμον, $\cup \cup$, ist antithetisch. Zuletzt reimen von und μον.

VII VIII: ἀστέφανοι δὲ κόρας ἀνάπαιλαι | λατοὺς βαθεῖων ἀνὰ χλόαν (1137ff.). Auf der tiefen χλόα sind die ἀνάπαιλαι. Wir sagen: sich in tiefe Gras legen. Bei $\nu\alpha$ ein gebrochener Schritt der Klage. Die Seitenschritte von BA sind antithetisch, wie in β dieselben. Das tiefe Gras ist an der unteren Grenze der Thymele gedacht. E ging vorher über $\kappa\delta$ um 2 bis $\kappa\zeta$ hinaus; so anderseits A jetzt über $\epsilon\beta$, die andere Seite der Stoichoslänge, bis ϵ . Auch im 1. St. kam E nach $\kappa\zeta$ und in der antistrophischen Epode 1 mal nach ϵ .

IX. X: νυμφιδία δ' ἀπόλαλε θεᾶς φηγῷ σῶ | λίτρων ἄμילλα ποταῖς (1140f.). Der Jon. a. min. am Schluß von IX ist in einem Bakchus-variirt, so daß schräg aus der Reihe heraus geflohen wird, wegen der vorhergehende Teil von IX geschritten ward. Das σῶ geht nach der Richtung, wohin eben A sich entfernte, der augenblicklich den Hippolyt repräsentiert. Zuletzt dann in X stellt A wieder die λίτρων ἄμιλλα in errigten schrägen Rhythmen dar, von B fort.

Die Epode. I: ἐγὼ δὲ σῶ δυστυχία (1142). Wie erschreckt, schreitet E¹ das ἐγὼ zurück und mit gebrochenem Schritt bei γῶ wieder vorwärts, dann bei σῶ nach dem Palast hin, wo Hippolyt wohnte, bis jetzt, auch nach der Gegend hin, wohin er in die Verbannung sorben ging. Er kehrt nach 32 $\kappa\gamma$ in seine ursprüngliche Stellung zu Anfang des 1. St. zurück.

II: δάκρυσι διόλωσ πότμον ἄποτμον (1143). Dasselbe thut anderseits A¹. Der Zusatz vorn, δάκρυσι, $\cup \cup$, wird nach der entgegengesetzten oberen Seite geschritten und so diese Gliederung verthutlicht, dann das übrige nach der untern, nach 32 $\epsilon\alpha$. In der Mitte stehen 2 Längen,

zwischen lauter zerfließenden Kürzen, 0000 000000. Die Grenzen der wieder einzunehmenden ursprünglichen Stoichosstellung sind nun von E und A bezeichnet. E steht wieder auf der Mittelreihe des Querbandes der Thymele.

III: ὦ τάλαρα μάτηρ (1144). Gegenüber nimmt nun Γ² die Mitte der ursprünglichen Stoichosstellung ein, nach dem Palast gewendet.

IV: ἔτεες ἀνόνεα (1145). Ebendahin gewendet, beginnt B³ die Lücke neben A³ auszufüllen. Wieder ist das *ἀ* privativum betont; wie eben in ἄποιμον. Das ἀνó wendet sich ab; zuletzt fehlt — ἀνόνεα — die Basis des Jambus.

V. VI: γηῖ, μανίῳ θεοῖσιν | ἰὼ ἰὼ (1146 f.). Wiederum schließen sich strophisch Δ und B zu beiden Seiten an Γ an; darin auch antithetisch, wie V zur ersten, VI zur zweiten Hälfte von Gamma gehört. Beide Kola enthalten Interjektionen; V hat auch einen gebrochenen Schritt. Δ zeigt bei θεοῖσιν nach den Götterbildern an der Szenenfront.

VII: συζύγμαι Χάρεις (1147). Die συζευγῆσαι, die das Reizende, Schöne lieben, auch es zu vermählen besonders lieben, sollten den herrlichen Jüngling, um den die κοῦραι des Landes streiten, nicht aus dem Lande senden, aus dem väterlichen; denn Äthra, des Theseus Mutter, war eine Tochter des Pittheus. So ist Trözen, IX, eine πατρώα γῆ, deren πατρώα τὰ ἐκ πατέρων εἰς υἱοὺς χωροῦντα. Schol. 11: Πιθηεὶ τῷ πατρὶ τῆς Αἰθρας τῆς μητρὸς Θησείως Paus. I. 22. 2: Θησεύς, ὃς ἱκέλειν ἄξιοναι Φαιδραν . . . τὸν Ἰππόλυτον . . . πέμπει τραφεσόμενον . . . καὶ βασιλεύσονται Τροιζήνος. Γ³ reißt sich in der Mitte neben B³.

VIII. IX: τί τὸν τάλαν' ἐκ πατρώας γῆς | οἶδ' ἄταξ αἰών (1148 f.). Wie vorher δάκρυσι, sondert sich jetzt τί τὸν in scharfer Gliederung deutlich als Zusatz vorne ab; so auch οἶ in IX, wodurch auch die Negation hervorgehoben wird. Sprachlich wird auch die Zusammensetzung von οἶδ' ἐν noch empfunden, wenn auch δ im Singen zu ἐν gezogen wird. A macht den Stachos von unten, dann E von oben her voll auf 32.

X: πέμπετε τῶνδ' ἀπ' οἴκων (1150). Es sind πατῶοι, vgl. β VI πατῶον ἀνὰ δόμον. Das πέμ gebrochen, τῶνδ' ἀπ' οἷ nach dem Palast hin, κων davon ab. Δ³ tritt in die Lücke zwischen E³ und Γ³.

Nunmehr ist die große Symmetrie der 4 Stasima geschlossen. Alle Chöreuten der beiden Tänzerstoichen sind nach ihren Ausgangsplätzen auf je 32 und 1α, 1δ, 1ζ, 1, 1γ wieder zurückgekehrt, die sie anfangs im 1. St. innehatten.

12, Das fünfte Stasimon. V. 1268—1282.

I	σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν	Γ
II	ἄγεις, Κύπρι· σὺν	Δ
III	δ' ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλὼν	Γ
IV	ὀνυτᾶτῳ πτερῶ.	Β
V	ποτᾶται δ' ἐπὶ γαῖαν ἐδάχτηόν	Ε
VI	θ' ἄλμυρόν ἐπὶ πόντον.	Ε
VII	θέλγει δ' Ἔρως, ᾧ μαινομένης κραδίᾳ	Α
VIII	πιτανὸς ἐφορμάσῃ	Ε
IX	χρυσοφαῆς,	Γ
X	φύσιν ὀρεσκόων	Α
XI	στυλᾶκων πελαγίων θ' ὅσα τε γὰρ τρέφει,	Β
XII	τὰν Ἄλιος αἰθόμενος δέρεται,	Δ
XIII	ἄνδρας τε· συμπάντων δὲ	Β
XIV	βασιληίδα τιμάν, Κύπρι,	Δ
XV	τῶνδε μόνᾳ κρατύνεις.	Α

[illegible]

$$2 \times 190 \text{ фт} = 380, \text{ фт}.$$

Nach der Epode des 4. Stasimons spricht der Koryphäus vom Platz, von 1 α, aus die Worte 1151. 1152: καὶ μὲν ὁπαδὸν Ἰππολύτου τοῖδ' εἶσορᾷ | σπουδῇ σκυθρωπὸν πρὸς δόμον ὁρμώμενον. Ebenfalls vom Platz antwortet er dann dem Boten die Worte 1156: ὃδ' αὐτὸς ἔω δαμάτων παρέρηται.

Es folgt das Gespräch zwischen Theseus und dem Boten, und 1255. 1256 ruft der Koryphäus: αἰαὶ κέκασται συμφορὰ νέων κακῶν, | οὐδ' ἔστι μοῖρας τοῦ χροῖνι τ' ἀπαλλαγῇ. Diese Trimeter erinnern an 881: αἰαὶ κακῶν ἀρχηγὸν ἐκφαίνεις λόγον. Analog lasse ich hier das αἰαὶ vom zurückschreckenden Koryphäus nach ζ rückwärts schreiten. Vgl. Rudolph Genée in 'Nord und Süd', Bd. 3, Heft 9, S. 408, 1877, über die verschiedene Art und Weise, wie Brockmann und Schröder den Hamlet bei seiner Begegnung mit dem Geiste spielten. Das αἰαὶ messe ich . . . mit zweimaligem, langgedehntem Schmerzensruf. Die übrigen Worte dieser beiden Trimeter spricht Γ¹ dann vom Platz, 1 ζ, aus.

Die Gesamtaufstellung ist jetzt die, daß die 4 Nebenchoreuten von Γ² um 2 Engen vor ihm und um 2 hinter Ε² und Ε³ auf κε stehen.

In dem folgenden Gespräch lasse ich den Theseus auf 1 α vor der Palastthür stehen; wohin er dann auch den Hippolyt vor sich erscheinen läßt.

Der A Kirchhoffsche Text, von dem ich nicht abweiche (nur daß ich δ' in den Anfang von III versetze), hat 190 Zeiten und XV Kola. Auch Valkenaer, Monk, Witzschel, Wecklein haben so viele (Brunk, Dindorf, Reischach, Barthold, Wilamowitz weichen ab); die Gliederung in XV bewährt sich orchestisch. An die 15 Choreuten lassen sie sich nicht zu je einem verteilen, so daß eine Symmetrie dadurch entstände; sie sind sehr verschieden an Größe. Man muß, um Symmetrie zu erreichen, Gruppen bilden. Es ist möglich, 5 mal je drei zu je 38 Zeiten zu verbinden, was auch im ganzen auf 190 und XV hinauskommt.

Einen Anhalt giebt nun der Umstand, daß die Entfernung von je 38 Engen von den Reihen 32 bis gerade nach 8 jenseits des in den 4 bisherigen Stasimen dem Sängerstoichos vorbehaltenen Raums, 7. 1. 7 vor der Palastthür, reicht. Dieser Raum aber von 38 engen Schritten macht, die Ausgangs- und Schlussreihe eingerechnet, 39 Engen = 3 Stoichosgrößen aus. Dies veranlaßt den Gedanken, daß jeder Stoichos nach der entgegengesetzten Seite hinüberschreite. Das giebt dann einen effektvollen Schluß, wenn so immer 2 Choreuten zugleich 1 Kolon schreiten. Beide nehmen damit unmittelbar auf der Reihe zur Seite des Mittelstoichos Platz, was wieder den Gedanken erweckt, daß ein näheres Zusammentreten der 3 Stoichen vorbereitet werde, daß der Chor sich zur Rückkehr in seine Anfangsstellung vorbereite; nachdem der Koryphäus schon mit dem zweimaligen αἰαὶ diese Rückbewegung für den Mittelstoichos angedeutet hat.

Die je 3 Wege, die zusammen je 38 ausmachen, sind I. III. IX, II. XII. XIV, IV. XI. XIII, V. VI. VIII, VII. X. XV mit 18. 14. 6, 8. 17. 13, 9. 17. 12, 18. 10. 10, 19. 8. 11.

giebt. Es schreitet gleichzeitig je 1 Tänzer strophisch und antistrophisch, und es singen zu jedem der Hegemon und seine 3 Parastaten, zu jedem Hegemon seine 4 Parastaten und der Koryphäus, immer alle 4 Parastaten des Koryphäus.

Wenn Orchesis und Ode zu Ende sind, steht der ganze Chor still bis zur Rückkehr ins Oblongum. Seine Aufstellung am Ende des 5. St. ist für diese eingerichtet, und die Bewegungen der Tänzerstoichen richten sich nach dem Ziel, diese Aufstellung einzunehmen. Um aber dies klar zu machen, muß ich schon hier die Rückkehr ins Oblongum beschreiben.

Der Sängerstoichos steht in der Ordnung A, BΓΔ, E auf $\alpha\zeta$ (Γ von 1255 *aiaí* her, s. u.) und $\alpha\epsilon$ (A B Δ E vom 4. St. her). Mit 3 Anapästsen (— ∪ — ∪ — ∪) schreitet Γ bis δ, A B Δ E bis α, dann mit 1 Jambus (— ∪) Γ nach α, je auf 7. 3. 1. 3. 7, zwischen den Tänzerstoichen durch, die durchs 5. St. (s. o.) je nach 8 jenseits hinübergelangt sind. Γ wendet sich dann nach dem Tanzplatz um, um zu dirigieren.

Die beiden Tänzerstoichen treten je um 1 von 8 nach 7 in den Mittelraum. Sie sollen sich im Oblongum dem Sängerstoichos parallel stellen und haben zu dem Ende durchs 5. St. die Ordnung desselben A, BΓΔ, E angenommen. Wie bei der Evolution aus dem Oblongum, schreiten sie jetzt bei der Rückkehr gleichzeitig, indem sie zusammengehören, während der Sängerstoichos für sich ist. Nur zuletzt schreitet der eine einen Fuß allein, wie auch der Koryphäus im Sängerstoichos. Doch ist dies antithetisch. Bei der Evolution beginnen die Tänzerstoichen, von denen der antistrophische zuletzt noch allein einen Jambus macht, und dann folgt der Koryphäus mit — ∪, wie jene mit — ∪ — ∪ begannen. Bei der Rückkehr beginnt der Sängerstoichos, von welchem zuletzt noch der Koryphäus einen Jambus schreitet; und dann folgen die Tänzerstoichen, von denen zuletzt noch der strophische allein einen Jambus macht. Der strophische soll auf der antistrophischen Seite in ζ, der antistrophische auf der strophischen in δ einziehen; und dieser muß den Platz links 7 ζ geräumt haben, ehe jener, nämlich E², ihn betritt. Zu dem Ende tritt der antistroph. Stoichos im 5. St. auf der stroph. Seite links um 1 Jambus näher nach dem einzunehmenden Oblongum hin, der stroph. um 1 Jambus weiter davon auf der antistroph. Seite; so daß jener nach unten, dem Publikum hin, dieser nach oben, dem Logeion hin, um 1, Stoichoslänge je über den andern hervortritt, indem A² und Γ² sich auf α gegenüberstehen und der antistroph. E Δ Γ B A, von η bis α , der stroph. von δ bis ζ steht. Dadurch, daß sie einander nicht mehr gerade gegenüberstehen, wird auch angedeutet, daß keine Gegen tänze mehr stattfinden werden. Nun schreiten beide zuerst 1 Spondeus, womit der antistroph. nach seiner Reihe δ im Oblongum gelangt; dann kommt der stroph. mit 1 Jambus nach seiner Reihe ζ, d. h. je ihre Vordermänner, E² und A². Nun ziehen sie in ihre Reihen δ und ζ weiter ein; und wenn der antistroph. fertig ist und auf 7. 3. 1. 3. 7 steht, hat der stroph. noch 1 Jambus zu machen, den er dann zuletzt noch macht; damit wird das ursprüngliche Oblongum wiederhergestellt. Dieses gleicht

sich ganz in der ersten und letzten Form. Der Kreislauf ist vollendet, der Abschluß da, deutlich.

Der Übergang aus der Form $AB\Gamma\Delta E$ in die Form $A, B\Gamma\Delta, E$ vollzieht sich so. Beide Stoichen stehen in der Folge $AB\Gamma\Delta E$ von unten nach oben. In diese zogen sie aus dem Oblongum, indem der strophische nach links, der antistrophische nach rechts sich bewegte. Nun sollen sie umgekehrt, jener von Links, dieser von rechts zurückkehren. Dies wird die ursprüngliche Folge im Oblongum ergeben, wenn sie beide am Ende des 1. St. umgekehrt von unten nach oben in der Folge $E, \Delta\Gamma B, A$ stehen. Aus der Folge $AB\Gamma\Delta E$ kommen sie in diese, indem die beiden Tänzer bei einander vorbeisreiten. Das wäre nicht der Fall, wenn auf gleicher Reihe stehende nach gleicher Seite, nach oben oder unten, zugleich schritten, indem sie dann einmal sich in der Mitte begegneten; schreiten solche, z. B. $\Gamma^2\Gamma^3$, zugleich, so müssen sie unterwegs einmal Seitenschritte nach entgegengesetzten Seiten thun. Am deutlichsten aber wird der antithetische Umtausch, wenn er von entgegengesetzten Ausgangspunkten her geschieht. Und so schreiten denn zugleich A^2 mit E^3 , B^2 mit Δ^3 , Γ^2 mit Γ^3 , Δ^2 mit B^3 , E^2 mit A^3 . Das Nähere ist nun so.

In den 4 ersten Stasimen begannen der Reihe nach $AB\Gamma\Delta$ den Tanz. In Fortsetzung dieser Folge lasse ich Γ^2 und Γ^3 im 5. beginnen. Dazu singt Γ^1 . So wird das 5. St. in auszeichnender Weise von den 3 Hegemonen begonnen. Damit ist denn der Kreis der Stasima vollendet und die Erwartung eines ferneren St. angeschlossen.

Indem nun also $\Gamma^2\Gamma^3$ beginnen, vereinigen sich zu den 3 Triaden von Kolen, die zusammen je 38 ausmachen, folgende einzeln: $\Gamma^2\Gamma^3$ mit I. III IX, 18. 14. 6 = 38, $B^2\Delta^3$ mit II. XII XIV, 8. 17. 13 = 38, Δ^2B^3 mit IV XI XIII, 9. 17. 12 = 38, A^2E^3 mit V. VI VIII, 18. 10. 10 = 38, E^2A^3 mit VII X. XV, 19. 8. 11 = 38.

Der Bequemlichkeit und Einfachheit halber werde ich im Folgenden am Schluß und am Anfang des 5. St. dieselben Choreuten mit $AB\Gamma\Delta E$ bezeichnen.

I: $\Sigma\upsilon\ \tau\acute{\alpha}\nu\ \pi\rho\acute{o}\nu\ \acute{\alpha}\nu\alpha\mu\pi\tau\omicron\nu\ \phi\acute{\rho}\iota\nu\alpha\ \kappa\alpha\iota\ \beta\omicron\rho\omicron\upsilon\varsigma$ (1268). Ungebogen ($\acute{\alpha}\nu\alpha\mu\pi\tau\omicron\nu$, ohne inneren Seitenschritt ist das Kolon. Eine $\tau\omicron\nu\eta$ in $\acute{\alpha}\nu\alpha\mu\pi\tau\omicron\nu$, würde das ausdrucksvolle Zusammenstoßen der Basis durch Einfügung der Senkungszeit mildern. In der Silbe $\kappa\alpha\mu$, —, würde zuletzt ein Sinken der Kraft stattfinden, indem die zu — in — hinzugefügte Zeit die einer Arsis wäre, die, eigentl. zum Folgenden gehörl. und in steigender Bewegung die folgende Basis hebend, —, vielmehr an die vorige, durch ihre $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$ gehobene, —, angefügt, dieser vorigen, gegenüber der folgenden, trochaisch stärkere Kraft gäbe, —. Ich fasse daher $\acute{\alpha}\nu\alpha\mu\pi\tau\omicron\nu\ \phi\acute{\rho}\iota$ als —, so daß der Widerstand, —, sogleich durch größere Kraft, —, gebrochen wird.

II: $\acute{\epsilon}\gamma\omega\varsigma,\ \kappa\acute{\epsilon}\tau\epsilon\rho\iota\ \sigma\acute{\upsilon}\nu$ (1269). Die einzunehmenden Aufstellungen sind $A, B\Gamma\Delta, E$ und $E, \Delta\Gamma B, A$. Dies wird möglichst bald angedeutet, wenn sich

den Bewegungen von $\Gamma^2\Gamma^3$ zunächst die von $B^2\Delta^3$ und Δ^2B^3 anschließen und dann die der entfernteren Choreuten, die von A^2E^3 und E^2A^3 , folgen. Die angesprochene Kypris steht in der Höhe, auf dem Theologeion in der Mitte zwischen beiden Seiten. Da Δ^2 und Δ^3 beide nach der Publikumsseite hinüber sollen, so eignen sie sich nicht zur Führung der Seitenbewegung nach der Kypris zu; überhaupt aber kommt die bestimmende Führung dem strophischen Choreuten zu, dem sich der antistrophische mit der sekundären Gegenbewegung anzupassen hat. Daher ist II nicht an Δ^2B^3 , sondern an $B^2\Delta^3$ zu geben. Den Dochmius gliedere ich aber $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$, weil nach Kürze eine kleine, nicht einen $\gamma\omega\sigma\mu\alpha\varsigma \chi\acute{o}\nu\alpha\varsigma$ betragende Vortragspause zu machen ist. Dies giebt hier die $\acute{\alpha}\nu\lambda\alpha\tau\eta \acute{\alpha}\gamma\omega\gamma\acute{\eta} \beta\upsilon\theta\mu\iota\kappa\acute{\eta}\varsigma \iota\mu\acute{\nu}\alpha\tau\omega\varsigma$, eine etwas mehr $\beta\eta\alpha\delta\upsilon\tau\acute{\eta}\varsigma$ habende $\pi\omicron\sigma\eta \delta\iota\acute{\alpha}\sigma\tau\alpha\sigma\iota\varsigma$ der rhythmischen Andeutung, der phrasierenden Andeutung, wie der Kretikus $\text{—} \cup \text{—}$ hier zu gliedern sei (Jahn, Arist. Quint. p. 27, 32: $\acute{\alpha}\gamma\omega\gamma\acute{\eta}\varsigma \beta\upsilon\theta\mu\iota\kappa\acute{\eta}\varsigma \iota\mu\acute{\nu}\alpha\tau\omega\varsigma$. Vgl. auch Amsel 'De vi atque indole rhythmorum' p. 135). Nachher wird dann $\acute{\omicron}\nu$, — , stark durch sforzato hervorgehoben und der luke Fuß, da nun stillgestanden wird, nehmen die Klarstellung von — als aus $\text{—} \cup \text{—}$ entstanden es erfordert, nach Verlauf der ersten Kürze nachgezogen. Γ^2 und Γ^3 stehen auf $\epsilon\zeta$, von beiden Seiten her schreiten B^2 und Δ^3 über diese Reihe um 1 hinüber, B^3 von $\epsilon\zeta$ nach $\epsilon\eta$ und Δ^2 von $\epsilon\eta$ nach $\epsilon\zeta$, antithetisch.

III: $\delta' \acute{\omicron} \pi\omicron\iota\kappa\iota\lambda\acute{\omicron}\nu\pi\tau\iota\tau\omicron\varsigma \acute{\alpha}\mu\phi\iota\beta\alpha\lambda\acute{\omicron}\nu$ (1270). Der Gedanke erfordert vielmals hin und her gehende Rhythmen. Das Kolon beginnt mit einem 1. Pöon, der Vorschritt und doppelten Nachschritt hat; dann folgt ein $\mu\iota\kappa\tau\acute{\omicron}\varsigma$, ein $\delta\acute{\alpha}\chi\tau\upsilon\lambda\acute{\omicron}\varsigma$ $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha} \beta\alpha\chi\iota\tau\iota\omega\nu \tau\acute{\omicron}\nu \acute{\alpha}\pi\acute{\omicron} \tau\epsilon\chi\alpha\lambda\omicron\nu$. Mit $\delta' \acute{\omicron}$ betreten Γ^2 und Γ^3 die Nebenreihe, $\epsilon\eta$ und $\epsilon\zeta$ neben $\epsilon\zeta$, das $\acute{\omicron}\nu$ ausdrückend. Beide Γ gelangen über 1 nach dem jenseitigen 2 und machen bei $\lambda\acute{\alpha}\nu\tau\epsilon\tau\omicron\varsigma \acute{\alpha}\mu\phi\iota\beta\alpha$ Schritte umher. Die beiden engen Nachschritte malen das Flattern.

IV: $\acute{\omicron}\nu\tau\iota\acute{\alpha}\tau\omicron\varsigma \pi\iota\epsilon\phi\acute{\omicron}$ (1271). Wieder $\acute{\alpha}\nu\lambda\epsilon$, um $B^2\Delta^3$ herum, gelangen Δ^2B^3 je nach der andern Seite um 1 herum und vorbei.

Nun ist die Trias $B\Gamma\Delta$ beiderseits herausgeschritten aus AE , die an den Grenzen der Stochosreihe auf 32 geblieben sind. $\Gamma^2\Gamma^3$ stehen in der Mitte auf 2 und 3 vor Γ^1 auf 1, und $B^2\Delta^2, \Delta^3B^3$ auf $\epsilon\eta, \epsilon\zeta, \epsilon\zeta, \epsilon\zeta$ zwischen Γ^2 auf $\epsilon\theta$ und Γ^3 auf $\epsilon\epsilon$.

V. VI: $\kappa\omicron\iota\acute{\alpha}\tau\alpha\iota \delta' \acute{\epsilon}\pi\acute{\iota} \gamma\alpha\iota\alpha\nu \acute{\alpha}\delta\acute{\alpha}\chi\eta\tau\acute{\omicron}\nu \mid \theta' \acute{\alpha}\lambda\upsilon\pi\tau\acute{\omicron}\nu \acute{\epsilon}\pi\acute{\iota} \pi\acute{\omicron}\nu\tau\omicron\nu$ (1272 f.). Weithin fliegt Eros über Land und Meer. So sind V. VI durch Synaphema zu einem großen Ganzen verknüpft. Das $\kappa\omicron\iota\acute{\alpha}\tau\alpha\iota$ erinnert an $\pi\iota\acute{\omicron}\tau\omicron\tau\alpha\iota$ am Schluß des 2. St. Seitwärts sollen A^2 und E^1 je 15 Engen von $\epsilon\alpha$ bis $\kappa\zeta$ und von $\kappa\gamma$ bis η machen, um aus der Stellung $AB\Gamma\Delta E$ je in die Stellung $A, B\Gamma\Delta, E$ und $E, \Delta\Gamma B, A$ auf die beschriebene allgemeine Weise überzugehen. Nun messen V. VI, die von A^2E^3 getanzet werden, zusammen 28 ($18 + 10$) vorwärts; also fällt an sie noch VIII $\pi\tau\alpha\nu\acute{\omicron}\varsigma \acute{\epsilon}\rho\omicron\upsilon\alpha\acute{\omicron}\varsigma$, da nur VIII noch 10, die an 38 ihnen noch fehlende Größe, hat. Da aber seitwärts dieser Dochmius $\text{—} \cup \text{—}$, d. i. 6 Engen weit schreitet, so bleiben von obigen 15 noch 9, die in V. VI zu machen sind. Davon fallen 4 auf den Dochmius VI, der wegen der Synaphema mit V zu Anfang keinen Seiten-

schritt hat. Somit bleiben 5 für V, die gemacht werden, indem \cup hin und her, nach unten und oben, \Rightarrow 2 im ganzen durchmessen wird; in Θ' $\epsilon\pi\iota$ $\gamma\alpha\iota\alpha\nu$, so daß von $\gamma\alpha\iota$ nur die Hälfte weiter nach oben führt. V ist zu messen $\cup - \cup, \cup - \cup, \cup - \cup$. Als schön tönend ist der $\pi\acute{o\nu\tau\omicron\varsigma$ gedacht, über den der Eros seinen $\pi\acute{\alpha}\tau\omicron\varsigma$ weit hinaus fliegt, wie aus ihm die Anadyomene auflaucht, aber salzig, bitter. Flüssig ist er, das malen die Kürzen $\mu\epsilon\gamma\acute{o}\nu$ $\epsilon\pi\iota$. Anapästisch betont, reimt $\epsilon\upsilon\acute{\alpha}\chi\epsilon\iota\tau\omicron\nu$ auf $\pi\acute{o\nu\tau\omicron\varsigma$. Über den $\pi\acute{o\nu\tau\omicron\varsigma$ kam Phädra. Die 4 Choreuten, $\Gamma^2\Gamma^3, A^2E^3$, bilden nun in der Mitte zusammen einen Rhombus. Alles schreitet schräg bei einander vorbei.

VII: $\theta\acute{\epsilon}\lambda\eta\epsilon\iota$ δ' $\epsilon\gamma\omega\varsigma$, $\hat{\omega}$ $\mu\alpha\nu\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\eta\varsigma$ $\kappa\rho\alpha\delta\iota\varsigma$ (1271). Von allen Paaren sind E^2A^3 noch nicht geschritten. Diesem gebe ich VII. Durch den Liebeszauber bringt Eros von der geraden Bahn ab; so fasse ich denn das erste als ? $\cup - \cup$. Dann wird von dem gesprochen, dessen Herz schon rast, wenn es dem kommenden Ansturm offen ist; so fasse ich $\mu\alpha\nu\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\eta\varsigma$ als $\mu\iota\kappa\tau\omicron\varsigma$, $\cup - \cup$, $\delta\acute{\alpha}\kappa\tau\upsilon\lambda\omicron\varsigma$ $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}$ $\beta\alpha\kappa\chi\iota\omicron\nu$ $\tau\acute{o}\nu$ $\acute{\alpha}\nu\theta$ $\tau\rho\omicron\chi\alpha\iota\omicron\nu$, mit Vorschritt, worauf dann der Anapäst weitausegreifend folgt. Gerade hin auf A^2 schreitet E^2 , A^3 auf E^3 zu.

VIII: $\pi\alpha\nu\acute{o}\varsigma$ $\dot{\iota}\sigma\omicron\phi\omicron\upsilon\acute{\omega}\nu$ (1275). Nur dem Paar A^2E^3 , das V. VI getanzt hat, fehlen noch 10. Noch je 6 Engen seitwärts sollen A^2 und E^3 machen; auch gerade so viel giebt VIII her, wenn es dochmisch gefaßt wird, $\cup - \cup - \cup$. So werden nun die entgegengesetzten Grenzreihen $\kappa\epsilon$ und η zuerst eingenommen und die Grenzen der Aufstellung am Schluß des 5. St. scharf bezeichnet. A^2 schreitet, $\dot{\iota}\sigma\omicron\phi\omicron\upsilon\acute{\omega}\nu$, dicht um E^1 herum, als wenn er darauf losstürmte.

IX: $\chi\epsilon\nu\sigma\phi\alpha\gamma\acute{\iota}\varsigma$ (1276). Dies Kolen von 6 füllt an $\Gamma^2\Gamma^3$, die damit nach ihren Schlusßplätzen im 5. St. gelangen. Durch die Seitenschritte nehmen sie die Mittelchoren der beiden Tänzerstoeichen ein, und zwar Γ^2 gegenüber A^3 , und Γ^3 gegenüber E^2 , wie sich zeigen wird. Zunächst sieht das Auge nur, daß ein Endplatz und Mittelplatz antithetisch in jedem der beiden Stoeichen besetzt ist.

Durch die Bewegungen von $\Gamma^2\Gamma^3$ und A^2E^3 ist das Rhomboid, das sie in der Mitte bildeten, aufgelöst und der Raum dort für die ferneren Wege, die E^2A^3 und $B^2\Delta^3, \Delta^2B^3$ noch zu machen haben, frei geworden.

X: $\varphi\acute{\upsilon}\sigma\iota\nu$ $\acute{\alpha}\rho\epsilon\sigma\kappa\acute{o}\nu$ (1277). E^2A^3 schritten je 19 in VII und sollen also noch je 19 machen, um die 38 im ganzen zu schreiten. Ihnen fehlen auch noch je 2 Wege. Nun haben nur noch X und XV zusammen 19. Diese 2 Kola fallen also an E^1A^2 . Mit X schreiten sie in die frei gewordene Mitte hinein. Warum der Dochmius $\cup\cup\cup, \cup - \cup$ zu gliedern ist, wird das Folgende zeigen, von dem diese Gliederung vorausgesetzt wird.

XI. XII: $\sigma\kappa\upsilon\lambda\acute{\alpha}\kappa\omicron\nu$ $\pi\epsilon\lambda\alpha\gamma\iota\omega\nu$ Θ' $\delta\alpha$ $\tau\epsilon$ $\gamma\acute{\alpha}$ $\tau\epsilon\lambda\epsilon\iota$, | $\tau\acute{o}\nu$ $\acute{\alpha}\lambda\iota\omicron\varsigma$ $\alpha\dot{\iota}\delta\acute{o}\mu\epsilon\nu\omicron\varsigma$ $\delta\acute{\iota}\kappa\epsilon\tau\alpha\iota$ (1278 f.). Die Hahos, entflammt, in Liebesglut, anblickt. Zum Gedanken vgl. Plat. Sympos. 186 A. Es stehen jetzt $\Gamma^2\Gamma^3$ auf je 8, E^2A^3 auf je 5; so sind zwischen Γ^2 und E^2, Γ^3 und A^3 je 2 Reihen. In diese

beiden Zwischenräume treten antithetisch links B^2 und Δ^2 , auf 7 und 6, rechts B^3 und Δ^3 auf 6 und 7, nach und von 1 aus gerechnet. Jetzt stehen in einer Art von Kreisbogen E^2 und $\Delta^2 B^3$ um Γ^3 , A^3 und $B^3 \Delta^3$ um Γ^2 , gedrängt. Auf 8 aber, der zu erreichenden Schlussreihe des 5. St., stehen schon $\Gamma^2 A^2$ und $\Gamma^2 E^2$, je auf der strophischen und antistrophischen Seite in gerader Linie. In XI (1278) malt der Anapäst $\sigma\kappa\lambda\acute{\alpha}\kappa\omicron\nu$ und der 1 Pöon $\pi\epsilon\lambda\alpha\gamma\iota\sigma\tau\omicron\nu$ (aufgelöst in \frown, \cup zusammengezogen in $_$) das flüssige, auf und ab wogende Element, dann der Dochmius in Synapheia $\cup \frown, \cup \cup \cup$ das vielgewundene, ihm eng angeschlossene Land. Der linke Fuß schließt im Pöon, bei $_$ nachgezogen nach Verlauf der ersten Kürze; dann schreitet zuerst der rechte im Tribrachys $\cup \frown$ weiter. In XII beginnen Anapäste, $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$, und folgt ein 1. Pöon, analog wie in XI, nur daß hier 1 Anapäst dem $\cup _$ vorangeht. Die beiden Gruppen der je 4 Choreuten auf 8, 7, 6, 5, $\epsilon\delta, \epsilon\epsilon, \epsilon\varsigma$, und 8, 7, 6, 5, $\kappa, \iota\theta, \epsilon\eta$, sind durch die Reihe $\epsilon\zeta$ geschieden. Früher standen Γ^2 und Γ^3 rechts und links von 1 auf je 2; jetzt die genannten Tetraden ober- und unterhalb der Mittelreihe $\epsilon\zeta$ um je 1 von ihr ab.

Die beiden folgenden Kola haben 12 und 13 Engen und sind also an $\Delta^2 B^3$ und $B^2 \Delta^3$ zu geben, weil nur diesen beiden Paaren noch 12 und 13 fehlen.

XIII: $\acute{\alpha}\nu\theta\rho\alpha\varsigma \tau\epsilon \sigma\upsilon\nu\pi\acute{\alpha}\nu\tau\omega\nu \delta\acute{\epsilon}$ (1280). Das KOLON besteht aus 2 dritten Epitriten, von denen der letztere katalektisch ist. Mit $\tau\epsilon$, dem Abschluss des gesamten Objekts, schreiten Δ^2 und B^3 auf 1 bei einander vorüber, dann auf der Mittelreihe $\epsilon\zeta$ um die beiden Gruppen herum und zuletzt mit $\delta\acute{\epsilon}$, hinter B^2 und Δ^3 , in ihre Schlussstellen hinein, so daß nun $B^2 B^3$ und $\Delta^2 \Delta^3$ dicht hinter einander stehen. Schon bei $\tau\epsilon$ ist eine etwas längere innere Zwischenzeit im KOLON durch die Satzgliederung bewirkt; nach $\delta\acute{\epsilon}$ ist eine durch die Katalexis hervorgehobene Zwischenzeit zwischen den beiden KOLON. Das wiederholte Motiv dieses Zögerns drückt die Furcht vor dem zerstörenden Gott aus. Bei $\sigma\upsilon\nu\pi\acute{\alpha}\nu\tau\omega\nu$ weisen die beiden Choreuten mit ausdrucksvollen Gebärden auf alle Choreuten umher hin.

XIV: $\pi\alpha\sigma\iota\lambda\eta\delta\alpha \iota\mu\acute{\alpha}\nu, \acute{\kappa}\upsilon\pi\tau\epsilon$ (1281). $B^2 \Delta^3$ kommen mit der anapäst. Syzygie und dem zusammengezogenen 3. Pöon gerade 6 Engen seitwärts auf ihre Schlussplätze hinter E^2 und A^3 herum. Bei $\acute{\kappa}\upsilon\pi\tau\epsilon$ schauen sie in die Höhe.

XV: $\iota\omega\nu\delta\epsilon \mu\acute{o}\nu\alpha \chi\epsilon\alpha\tau\acute{\upsilon}\nu\epsilon\iota\varsigma$ (1282). Die Orchesis hierzu ist gewaltsam, der Abschluss der Stasimen furchtbar, zu der herannahenden Katastrophe passend. Die beiden Choreuten, E^2 und A^3 , treten zusammen nach $\epsilon\zeta$ und treffen dort auf 1, also ganz in der Mitte, auf einander. Da sie die eine $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ beide mit dem linken Fuß betreten, so können sie bei einander vorbei, wenn sie sich etwas zur Seite biegen. Mit $\nu\alpha$ fahren sie dann auseinander. Der Nachschritt ist eine energische Basis.

Sämtliche Choreuten wenden sich bei XIV und XV dem Logeion und Theologeion zu. Die Singenden heben die Arme zu Kypris empor.

In der inneren Ordnung gruppieren sich die 5 Choreutenpaare in den Baseis hemiolisch. Es gehören nämlich zusammen $\Gamma\Gamma$ mit 6, 4, 2 und ΔB mit 3, 6, 3, AE mit 6, 3, 3 gegenüber $B\Delta$ mit 3, 5, 4 und EA mit 5, 3, 4 Baseis. Für die Engenzahl bietet sich auch eine hemiolische Gliederung dar, etwas anders: Es beginnen $B\Delta$, ΔB mit 8, 9 und $\Gamma\Gamma$, AE , EA mit 18, 18, 19. Daran schließen sich dann dort 17, 17 und 18, 12, hier antithetisch 14, 6 und 10, 10, 8, 11, nämlich $14, 6 = 10 + 4$, $10 \div 4$, und $10, 10 = 10, 10 \div 0$, $8, 11 = 10 \div 2$, $10 + 1$ (entsprechend den 18, 19).

13. Artemis und Theseus. V. 1283—1341.

Der Chor richtete, namentlich im 5. Stasimon, Wort und Gebärde so an Kypris mit Eros, daß diese sich nicht auf der einen Seite, sondern in der Mitte befinden mußten. Es genügt dafür also nicht die Bildsäule auf 8 d hinter α. Ich nehme daher eine bildliche Darstellung in der Mitte oben an. Dort lag ὑπὲρ τὴν σκηνήν, über dem λογεῖον, ἐν ὅψει, in der Höhe schlechthin, das *Θεολογεῖον*. Denn bei σκηνήν kann nicht aus Gebäude gedacht werden, weil dann die Götterbühne über dem Gebäudedach hätte liegen müssen; ein solches nämlich muß doch, nach Analogie des Theaters zu Aspendos, auch wohl in der ersten Zeit des 3stöckigen Baus angenommen werden, wegen des Schutzes für die Dekorationen, namentlich des obern Teils der Skenenfront. Wiederum aber konnte es nicht vor der Front so weit, wie das Logeion unten, vorspringen, weil ja Verkehr zwischen beiden Logeion stattfand. Es lag also ein wenig vor der Front, bis an die Front heran, ins Gebäude zurückreichend, über den 3 Stockwerken. In der Mitte der Frontwand, dicht unter ihm, stelle ich mir eine Dekoration vor, sichtbar unter dem Logeion, in unsern Stück Kypris mit Eros.

Wie nun kaum die letzten Worte *μόνα κρατύνεις* verhallt sind, da erscheint unerwartet Artemis in der Höhe und ruft *ὄϊ* u. s. w. *κίλομαι*. Nein, nicht *μόνα* herrscht Kypris; jetzt beginne ich, Artemis, meine Macht zu zeigen. Der Effekt ist groß, wohlberechnet.

Theseus war nach 1089 in den Palast, seine *δορυφορήματα* in die εἰσκή, Hippolyt nach 1101 in die Fremde gegangen; Theseus 1156 allein war wieder aus dem Palast gekommen, nachdem der Chor, der allein geblieben war, das 4. Stasimon vorgetragen hatte. Phädra ist bei offener Thür sichtbar. Theseus führt auf 1 α das Gespräch mit dem von der Seite der Fremde gekommen Boten; aber da stehend, erwartet er den Hippolyt aus der Fremde, 1265. Ebenda hört er auch das 5. Stasimon an.

Artemis, vom Publikum gleich von Anfang gehört und gesehen, von Theseus zuerst nur gehört, dann auch gesehen, ist zwar *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς*; im Sinn dieses Worts, und ein *dignus iudice nodus* ist vorhanden; doch vor allem ist sie mitspielende Person im Stück, in welchem Göttinnen und Menschen 2 Welten spielen, die Menschen in der Hand von jenen. Das ist nicht anders als im Homer.

Die *μηχανή* (siehe Lohde 'Die Skene der Alten', 1860, S. 14 ff.; A. Müller 'Gr. B.-A.' S. 152 ff.; O. Crusius im *Philologus* 1889 S. 697 ff.) zeigt, Poll. IV 128. 129, Götter und Heroen, τοὺς ἐν αἴθρῃ, und liegt κατὰ

τὴν ἀριστερὰν πύλον, auf der Seite der Fremde, 126–127; ἐπὶ τὴν σκηνὴν τὸ ὕψος, wie ἐν ἔψει das *theologion*, über die *skηνή* hin. Nach dem Obigen heisst das nicht: über das Gebäude hin. Wenn nun über dem *theologion* nicht freier Himmel war, so wird Dekoration, Malerei diesen, den Olymp über dem Boden des *theologion* und im Hintergrunde dargestellt haben. Diese ideale Vorstellung paßt auch um deswillen besser als offener Himmel, weil die Scenerie dann verschiedenartig je nach Bedürfnis gemacht werden konnte. Das Dach ist, wie in *Aspendos*, nach vorn vor der Front heraufsteigend zu denken. Es beförderte etwas auch die Resonanz, ohne freilich deshalb errichtet zu sein. Nach der linken *Periakte* hin lag die *μηχανή*, also an den Enden der Frontwand; in der Mitte des *theologion*.

Es gab auch noch auf der andern Seite eine *μηχανή*, die jedoch nicht *katexochen* so hiefs. A. Müller a. O. S. 154 ff.; Boettiger '*Deus ex machina*' Opusc. 356 ff.: *non tantum in sinistra, sed etiam in dextra versura, seu scenae latere, eiusmodi machinam conspectam fuisse*, p. 359 *in remotissima scenae parte*. Vgl. Plat. *Cratylus* 425 D ὥστε οἱ τραγῳδοποιοί, ἰτειδύν τι ἀπορῶσιν, ἐπὶ τὰς μηχανὰς καταγέγοναι θεοὺς αἰετοῖς.

Mit der Maschine bei der rechten *Parodos* steigt *Trygaeos* (Aristoph. *Friede* 71) aus seinem Hofraum auf der Heimatseite auf, in lächerlicher Nachahmung.

Von der *μηχανή katexochen* ist der Name *ἰώρημα* überliefert. Stephanus s. v. sagt über dies Wort: *Id quod in sublime evehitur, et etiam Ipsa elevatio, et in altum erectio*. Doch entscheidet gegen diese beiden Deutungen das ἐν αὐτῇ bei Suidas, wo es heisst: μετέωρος δὲ αἰεταί (ὁ Βιλλεγοστένης) ἐπὶ μηχανῆς. τοῦτο δὲ καλεῖται ἰώρημα. ἐν αὐτῇ δὲ κατῆγον τοῖς θεοῖς καὶ τοὺς ἐν αὐτῇ ποιοῦντας. Zwar folgt dort gleich Ἐώρησις. κρέμασις καὶ Ἐώρημα, ὁμοίως. Doch kann, wie eben bemerkt, τοῦτο nicht auf ein gedachtes αἰεσθαι gehen, sondern muß auf *μηχανή* gehen und dem *ἰώρημα* assimiliert sein, weil sodann ἐν αὐτῇ folgt, was über τοῦτο — ἰώρημα auf *μηχανῆς* zurückgreift. Immerhin freilich bleibt es eine starke Metonymie, *ἰώρημα*, eigentlich das Gewirkte, nicht = αἰεσθαι oder = ἰώρησις, d. i. αἰετῶν, also nicht — dem Gewirktwerden oder Wirken, sondern = der bewirkten Ursache, d. i. dem Mittel, der *μηχανῆ*, aufzufassen.

Über den Ausdruck *κράδη* in der Komödie vgl. Lobde 'Die Skene der Alten', 1860, S. 15. 16. A. Müller 'Griech. Bühn.-Alt.' S. 155. O. Crusius a. a. O.

Nach Theocr. X 45 Schol. war τὸ τῆς σκηνῆς ξύλον εὐθραυστον, ἀσθενὲς καὶ ἄδύνατον, und ähnlich, wenn auch nicht so stark, drücken sich sonst alte Schriftsteller aus. Es enthält viel Saft, Plat. *Quaest. conviv.* VI 10: τὸ γυνὸν ἀπάντων ὀπωδιότατον, ὥστε καὶ τὸ σῶμα αὐτὸ καὶ τὸ ξύλον καὶ τὸ ἔρνος ἀσπενκλῆσθαι. Nach Okens 'Allg. Naturgeschichte' III 3, 1558–1559 wird der Baum 20–30' hoch, mit krummen und schlaffen Ästen, voll weißer Milch, bei uns in Gärten 2 Mann hoch, und ist das Holz zäh und elastisch. Nach Neumann und Partsch 'Physikal. Geogr. von Griechenland' S. 424. 425 widersteht sein Holz der Verwesung gut und ward deshalb

wie des Ölbaumes zur Anfertigung von Götterbildern verwendet (Blümner 'Technologie der Alten' II S. 269). Horat. Sat. I 8, 1: *Olim truncus etiam piceus, inutile lignum*. Die Angaben lassen sich ja wohl vereinigen.

Vielleicht verwandte man Feigenholz, auch als billiges, wohl auch, und nicht bloß ausnahmsweise, bei Götterbildern, im Theater, und so vielleicht auch wohl bei der μηχανή, wenn auch nicht gerade immer, namentlich nicht, wenn in einem Stück schwerere Lasten vorkamen, die aber doch nicht so schwer waren, daß man die Periakte gebrauchen mußte. Es könnte ja auch gewöhnlich nur der Ausleger des Krans, einmal aber auch die ἀγκυρὶς aus Feigenholz gemacht worden sein. Zur Größe vgl. Empedocl. ap. Tzet. Hist. 13, 81 (in Steph. v. κλάδος): *Ὁ δὲ μὲν ἀπαι νῶταυ γε δυο κλάδοι ἀποσσεύειν*. Alkaios bei Athen. XV 695 b (Aristoph. Lys. 632): *Ἐν μύκτου κλάδι τὸ ἕλκος φορέω, ὥσπερ Ἀγοδιός καὶ Ἀγορογείτων*. Die Ähnlichkeit des unter der Last schwankenden Auslegers und der Rollen des Flaschenzuges mit einem Feigenast und Feigen könnte den Komiker beeinflusst haben, dessen Form in einer Komödie nachgeahmt gewesen wäre; es könnte vielleicht auch nicht so gewesen sein, die Komiker aber gespottet haben, es sei wirklich Feigenholz genommen worden, oder die ἀγκυρὶς sei in bildlichem Sinn sozύνη gewesen. Man könnte bei der geringeren Ausstattung, die in der Komödie erfordert wurde, in ihr eher, als in der Tragödie, Feigenholz genommen haben; es kam wohl auch eben vor, daß nur in jener, und nicht auch in dieser, bei einem Wettkampf die μηχανή zur Verwendung kam.

Wie dem nun auch gewesen sein mag, jedenfalls darf man doch wohl das über die Einrichtung der κρέδη Gesagte auch auf die der tragischen μηχανή, der μηχανή überhaupt beziehen. Man könnte sie in unserer Stelle etwa so vorstellen. Ich sage 'in unserer Stelle', weil hier Artemis nicht in einem Bogen, sondern nur geradlinig bewegt wird.

Am Ende des Balkens der tragischen μηχανή ist ein Tau zu denken Poll. IV 131: *αἰώρας δ' ἂν εἴποις τοὺς κήλας, οἱ κατήρτηνται ἐς ὕψους ἀνέχων τοὺς ἐνι τοῦ αἰώρος φέρεσθαι δοκοῦντας ἥρωας ἢ θεούς*. Es lief über ein Rad, τροχόν, Aristoph. Daed. 'Ο μηχανοποιός, ὅτ' οἱ βούλει τὸν τροχόν | ἰὼν ἀνέκας, λέγει χαίρει, φέγγος ἴλλον (Poet. scen. Graec. ed. Dindorf V, Ἀποσπ. 234 = Bekk. II 273). Es trug den Schauspieler vermittelt einer ἀγκυρὶς an ζωστήροι καὶ ταυλαῖς, Plutarch. ed. Dübner (Paris, Didot) Vol. V, 1855, p. 171 172 (dort übersetzt: *ferrum instar ancorae*). Zu ζωστήροι καὶ ταυλαῖς κατεληγμένοι, comprehensi, vgl. Odyss. 9, 433 τοῦ κατὰ νῶτα λαβών. Die Bewegung geschah mittels Flasche und Winde (Vitruv X 2), so daß man die Last in gleichmäßigem Tempo bewegen konnte. Daher konnte der Schauspieler dazu im Takte singen, vgl. Schol. Aesch. Prom. 128: ταῦτα (es handelt sich von Taktmäßigem) δὲ φασὶ διὰ μηχανῆς ἀποδορούμεναι, die Okeaniden, Geppert 'Die altgr. B.' 180. 181. Wenn er hinunter gelangt war und auf der Bühne schreiten sollte, so mochte er die ἀγκυρὶς hinten leicht aus Ohr oder Ring ziehen; wenn er wieder hinauf schweben sollte, mochte er sie wieder hineinstecken.

Über die Lage der beiden Maschinen äußert sich näher Schol. Lucian.

Philops. zu III 211 Jacobitz: ὑπὲρ τὰς παρ' ἑκάτερα τῆς μέσης τοῦ θεάτρου θύρας, αὗται δὲ πρὸς τὴν εὐθείαν τοῦ θεάτρου πλεονῶν ἀνιόντισαν [Jacobitz IV 226 oben], also nicht nach vorspringenden Seitenwänden, sondern nach der Front hin. Dann folgt ein Wortspiel mit μηχανή μηχανῶν δὲ θεομετεωριζομένων ἢ ἔξ ἀριστερῶν θεοῦ καὶ ἱερίας ἱμεράνιζε παρηνθῶς (anfängs; vgl. Suidas v. ἀρχήν, τὰ πρότα, παρηνθῶ. Später erschienen auch andere mit der μηχανή, ὥσπερ λύειν φέροντας τῶν ἀμνηστῶν.

Nach der linken Parodos hin lag die Maschine. Der Standpunkt bei dieser Angabe ist vor der Σκηνή und zwar in der Mitte, und mit Grund; denn von und nach den οἰκίας kamen und gingen die mit der Maschine Bewegten.

Die Maschinen lagen über die Nebenthüren hin. Diese bedeuten, und οἰκίας und reichen nach meiner Hypothese je von 21 bis 33. Ich denke mir in dem Dekorationsraum von 3 Spithamen Tiefe dicke Balkenköpfe, etwa 3, auf 21, 27, 33 aus der Frontwand hervorragend, und darüber eine Balkenbahn von 13 Länge und etwa fast 3 Breite quer gelegt, worauf ein Wagen hin und her fahren kann. Auf diesem ruht ein Kran, der imstande ist, sowohl sich um einen Mittelpunkt und so einen Kranarm in die Runde zu drehen, als auch in einer Richtung nach vorn den Arm dauernd zu richten und in beider Weise zu heben und zu senken. So läßt sich eine mit Tau daran hängende Last sowohl gerade in rechtem wie in schrägem Winkel als auch in die Runde und dabei auf und ab bewegen. Vgl. auch Lohde S. 14 ff.

Die Art dieser Bewegungen wird noch etwas näher durch folgende Stellen angedeutet. Plutarch. de esu carnum I 7: ὥσπερ ναῦν ἐν χειμῶνι τακτικῶς (κινεῖ), ἢ μηχανὴν αἰρεῖ ποικιλικῶς ἀντὶ ἐν θεάτρῳ σκηρῆς περιφερομένης. Lucian. de mercede conductis c. I ἐπὶ πᾶσι δὲ τοῖς δυσκολεῖς ἐπιφανομένους — οἰκίαι γὰρ τῆς τοιαύτης τραγωδίας οὐτοί γε — ἢ τιν' ἄλλον ἐκ μηχανῆς θεὸν ἐπὶ τῷ καρχήσιω καθέζομενον ἢ πρὸς τοῖς πιδάλις ἱστῶν [Jacobitz I 403], Schol. καρχήσιος τὸ ἄκρον τοῦ ἱστοῦ [Jacobitz IV 110]. Der Ausdruck περιφερομένης erinnert an den Namen περιάκτος. Daß nun noch ein anderer Teil der Dekoration, als die Periakte, etwa ein über dieser gelegener, umgedreht wurde, davon ist sonst nichts bekannt. Es kann aber hier bei σκηνῆς doch nicht an die Periakte gedacht werden; denn es ist nicht anzunehmen, daß, wenn jemand mit der Maschine kam oder sich entfernte, jedesmal die durch die Periakte dargestellte Scene sich veränderte. Auf einen jedesmaligen inneren Zusammenhang aber zwischen dem αἰρεῖν der μηχανῆ und dem περιφέρεισθαι der σκηνῆ weist die Parallele von ἐν χειμῶνι und ἐν θεάτρῳ σκηνῆς περιφερομένης. Wie das Meer sich bewegt, so wird im Theater die σκηνή herumbewegt. Es ist vorzustellen, daß die Maschine und der Kranarm hinter einer Dekoration oben verborgen sind, welche sich rund und fort bewegt, wenn der Arm sich rund bewegen soll. Dies geschah vor der ganzen Stelle in der Front, wo die Maschine lag, und auch wenn sie den Arm über die Periakte hin bewegte. Stellvertretend fungierte diese auch, wenn die Gegenstände zu schwer für

den Kranarm waren; denn dieser war aus Holz Pollux nämlich sagt IV 126: αἱ περίκτιοι, ἡ μὲν δεξιὰ τὰ ἔξω πόλειος δημοῖσα, ἡ δ' ἑτέρα τὰ ἐν πόλειος, μάλιστα τὰ ἐν λιμένος καὶ θεοῖς τε θαλασσίους ἐρέει, καὶ πάνθ' ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἡ μηχανὴ φέρειν ἄδυναται. Unmöglich kann nun ἡ ἑτέρα Subjekt zu ἐρέει πάνθ' ὅσα ἡ μηχανὴ φέρειν ἄδυναται sein; denn ἡ ἑτέρα liegt auf der Seite der Heimat, ἡ μηχανὴ aber auf der der Fremde. Es ist also aus ἡ δεξιὰ und ἡ ἑτέρα das abstrakte περίκτιος zu entnehmen und zu erklären, daß die Perikte τε—καὶ, im Prädikat analog dem vorhergehenden μὲν—δέ im Subjekt, die Meeressgötter links unten herbeiführt und alles, was, zu lastend, die Maschine zu tragen unvernünftig ist, rechts oben herbeiführt. Im ersteren Fall ruhen wohl die Meeressgötter auf einer am Fuß der Perikte für sie befestigten Bretterunterlage, im letzteren ist die Perikte, oben mit Brettern gedeckt, im Fall des Bedürfnisses auch über ihren Rand hinaus, ein Boden für die ἐπαχθέστερα ὄντα. Der Zapfen, worum sie sich dreht, reicht nicht unnötigerweise bis in die Balkenlage übers dritte Stockwerk, sondern geht in einem Zapfenloch eines Balkens, der aus der Mauer über der Perikte herausragt. Der Gott nun sitzt entweder ἐν τῷ καρχησίῳ, auf dem Top des emporstehenden mastbaumähnlichen Kranständers, auf den ihn die Maschine hebt und durch dessen Senkung nach außen sie ihn dann hinab und zugleich vorwärts hinaus bewegt — man mag sich den Ständer etwa 13 Spithamen hoch denken —, oder er steht πρὸς τοῖς πηδαλίοις, woraus wohl zu entnehmen ist, [kleine Lücke].

Artemis erscheint nun auf der Seite der Fremde, im Gegensatz zu Kypria; also mit der μηχανὴ katexoehen bei der linken Parodos.

Zu beachten ist nun in ihren Worten der Gegensatz der Anapäste und Iamben. Mit jenen kommt sie herab, mit diesen schreitet sie auf dem Logeion.

Mit αὖ τὸν τῶναρπιδαν bewegt sie sich auf 40 von α bis η, von der Dekorationsfront her, mit Αἰγίως κέλευαι auf η in gerader Linie von 40 nach 32, wo sie stehen bleibt und ruft: παῖδ' ἐπαχθεῖσαι: Ἀητοῦς δὲ κόρη σ' Ἀρτεμὶς αὐτῷ (V. 1283). Dann schwebt sie auf 32 η herab, mit den taktmäßig gesungenen Anapästen, und zwar zunächst bis ἀφανῇ (1284): Θῆαυ, εἰ τάλας τοῖσδε συνέδρι, | παῖδ' οἷχ' ὁδῶς σου ἀποκτείνου. ψευδῆσι μεθούσι λόγου πισοῖσι | ἀφανῇ (3 × 16) + 4, zusammen 52 = 4 × 13. Der Scholiast erklärt: εἰργάσω ἀφανῶς καὶ ἀρελύντως, πισοῖσι τοῖς ψευδῆσι λόγοις τῆς οἷχ' ὑφαντός, καὶ τοῖτο ποιεῖσας παντὶν ἰσχύς βλάβην. Dies letzte nun ist in einem eigenen kleinen Satz von 12 Zeilen ausgedrückt, παντὶν δ' ἰσχύς ἔην (1289). Gerade so viel Engen sind es von 32 bis 20. Dies sind 2 oft in bezeichnender Weise gebrauchte Reihen. Ich lasse Artemis deshalb, in gerader Linie auf gleicher Höhe von 32 bis 20 auf η bewegt, des Engen; indem sich der Wagen auf dem Balkenlager den Kran entlang bewegt, ohne daß dieser seine Richtung ändert. Auf 20 η hält sie wieder an und spricht zu Theseus hier alle folgenden Anapäste. Zunächst 1290 ff: πᾶς δ' οἷχ' ὅπρ' γῆς τάρατα κρύπτει | δέμας αἰσχυνομένη, ἢ πηλὸς ἄνω μεταξὺς βίον | πῆματός ἔξω πόδα τοῦδ' ἀνέχει; indem sie nach unten und

oben weist. Zu ἀνέχης vgl. Pollux IV 131: ἀνέχιν τοῖς ἐπὶ τοῦ ἄλφους φέρεσθαι δοκοῦντας ἥρωας ἢ θεοὺς. Der Gegensatz in diesen 2 und 2 Kolen kommt zum Ausdruck, indem sie die beiden ersten im Herabschweben singt, dann aber Halt macht, πῶδα ἀνέχῃ. Dies setzt sie dann fort; sie bleibt außerhalb des Logeionbodens, indem sie ὡς ἐν γ' ἀγαθοῖς ἀνδράσιν οὐ σοὶ κτερόν βίοντος μέγος so über demselben singt und endlich schließend mit ἔστιν ihn berührt. So ist sie $52 + 24 + 3 = 79$ herabgekommen, also aus einer Stellung, die 80 Engen über dem Boden ist. Diese Stellung ist außerhalb des Raums, in den sie erscheinend hinabschwebt. Die 79 entsprechen den 79 der Logeionlänge von 1 nach jeder Seite. In der Höhenrichtung möchte ich mir sie den τριωρόφωτος οἰκοδομήμασι analog gegliedert denken, indem die $52 = 2 \times 26$ den beiden oberen Stockwerken, die $27 = 24 + 3$ dem unteren, wenn man die Wandhöhe über der 3 hohen Treppe in jeder Thür = 24 annimmt, entsprechen. Zuerst kommt dann Artemis die beiden oberen Stockwerke in einem Male, dann das untere mit einem Absatz in der Bewegung herab.

Es folgen die jambischen Trimeter der Artemis. Der erste: ἄκουε, θεῖον, σὼν καπνῶν κατὰστασιν, hat 19 Zeiten und führte gerade von 20 bis 1. Hier spricht sie dann das Folgende *ἰς ἑταίρῳ* αἰ, gerade vor Theseus stehend, mit Gebärden nach ihm, Phädra und Aphrodite hin.

Theseus weicht endlich mit οἴμοι, erschrocken und ergriffen, vor dem Dräuen und den strafenden Worten der Göttin von dem Posten zurück, wo er seinen Sohn erwartete, um ihn zu überführen und strafend anzureden. Sieht er die Göttin? In Sophokl. Aj. 14 ff. heißt es: ὁ γοῦν μ' Ἀθήνας, φεταγῆς ἐμοὶ θεῶν, ὡς εἰμαθὲς σου, κἄν ἄποπτος ἦς ὅμως, | φῶν' ἡμ' ἐκείνω καὶ ἐνναυπύζω φρονεῖ | χαλκοστόμου κἀδωνος ὡς Τυρσηνικῆς. Schol.: Τῆς δὲ φωνῆς μόντης αἰσθάνεται, ὡς ἐθαδὸς αὐτῷ οὕτως: ἔστι μὲντοι ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἢ Ἀθηνᾶ· δεῖ γάρ τοῦτο χαρίζεσθαι τῷ θεῷ. Vgl. Geppert 'Altgr. B.' S. 182 ff. So hört nachher Hippolyt die Artemis, sieht sie jedoch nicht. Hier aber bei Theseus ist von einem solchen Gar-nicht-sehen nichts gesagt. Doch scheint dabei ein Unterschied zu sein. Während der Anaspüste, denke ich, schwebt Artemis, ungesehen von Theseus, der bangend die immer näher kommende laute Stimme hört, in einer hinten und seitwärts offenen, vorn verhüllenden Wolke herab. Daraus tritt sie, auf dem Logeionboden angelangt, hervor indem die Wolke sich teilt, nachdem sie, noch darin, sich hinten die ἀγκυρὶς ausgebakt hat, und schreitet nun in voller, ihm sichtbarer Hoheit auf ihn zu, um in offener Wirklichkeit ihm die prosaische Wahrheit in den folgenden Trimetern zu verkünden. Ihre Gebärden richten sich nach ihm selbst und der in offener Thür sichtbaren Leiche der Phädra.

Erschrocken weicht Theseus von der Seite fort, wo Kypris steht, von 1 a nach 5 a.

Artemis verweilt fest auf ihrem Platz, wie einen Richterspruch verkündend, nur daß sie sich zu Theseus nunmehr nach 5 a hinwendet; den sie nun noch schärfer behandelt.

Mit δέσπον' ὀλοῖμαρ weicht er noch weiter von der Kypris und Phädra

zurück, auch erschreckt, von der Artemis, doch von dieser nicht auch mit dem Seitenschritt nach 7 γ. Er kommt so bis 14 γ. Vor dem 1. Kommos, 352, wick Phädra, als sie von der Amme die Worte 'Ἐπὶ δ' αὖτον ἀνδρῆς hörte, erschrocken nach 14 π auf der antistrophischen Seite zurück.

Das Folgende bis ἐξέλλουσιν 1341 spricht Artemis dann wieder von 1 aus. Bei Κίρκης u. s. w. 1327 zeigt sie nach der Bildsäule der Kypris.

Da jetzt der Chor Hippolyts Auftreten verkündigt, so ist es zweckmäßig, nicht durch das Verweilen der Artemis auf dem Logeion die Aufmerksamkeit zu teilen und von Hippolyt abzulenken. Artemis schreitet daher nach der antistrophischen Seite fort, wo sie nachher noch mit Hippolyt, ihm unsichtbar, sprechen soll.

In der Zeitschrift 'Die Gegenwart' 1888, No. 42, S. 248, sagt Carns Sterne in einem Aufsatz 'Die Entwicklungsgeschichte der Engelsgestalt': „Wie die Gottheiten sich von einem Orte zum anderen bewegen mögen, das hielt der Grieche für eine müßige Frage: man konnte sich ja ihren Leib so ätherisch denken, daß sie in unserer Atmosphäre leicht dahinschweben, und Heliodor sagt, man habe es als Unterscheidungsmittel der sonst völlig gleich gebildeten Götter und Menschen betrachtet, daß erstere selbst bei der Fortbewegung über den Boden keine Schreitbewegungen machen sollten.“ Bei der Darstellung des Gottes durch einen Schauspieler ist aber an wirkliche Schrittbewegungen auf dem Boden zu denken, wenn man ihn nicht an Stricken über diesen hin schweben lassen will. Das ist schwer in Gedanken auszuführen. Und wie sollte das gemacht sein, wenn es sich um weite, nicht um kurze Wege auf dem Logeion und der Parodos handelte? Vielleicht erinnert sich auch wohl der eine und andere, daß es ihm bei wachen Sinnen im Gehen einmal vorkam, als schwebte er dahin.

14. Die Anapäste vor dem Klagetanz Hippolyts. V. 1342 1346

καὶ μὴν ὁ τάλας	ὅδε δὴ στείχει,	16	1 A 2 B
σάρκας νεαρῆς	ξανθὸν τε κέρα	16	1 Δ. 2 E
διαλευμανθεῖς;		8	ABΔE
ὦ πόρος οἴκων.	οἶον ἐκράνθη	16	1 AB. 2 ΔE
θίδυμον μελάρθοις		8	ABΔE
πένθος θρόδιν καταληττόν.		13	Γ
		77	

Der Mittelstorchos sieht den Unglücklichen von der Ferne her kommen vom Publikum noch nicht gesehen.

Nach der Reihe schreiten ihm die 4 Nebenchoreuten auf sie entgegen, A mit καὶ μὴν ὁ τάλας, B mit ὅδε δὴ στείχει (er kommt herauf zum Königs-
palast, der höher liegt), dann Δ mit σάρκας νεαρῆς, E mit ξανθὸν τε κέρα. Und darauf kehren alle 4 zugleich, ABΔE, erschreckt von dem Anblick des τάλας, mit διαλευμανθεῖς auf ihre Ausgangsstellen zurück.

Hierauf richten dieselben 4 Chorreuten ihre Klage an das ganze Haus in gesteigerter Form, eine Doppelklage. Es schreiten AB mit ὦ πόρος οἴκων, ΔE mit οἶον ἐκράνθη auf den Palast zu; und darauf kehren wieder alle 4 zugleich mit θίδυμον μελάρθοις auf ihre Ausgangsstellen zurück.

Es alliterieren διαλευμανθεῖς und θίδυμον μελάρθοις, indem die beiden Anfangssilben ganz übereinstimmen, δι und θί. Dies führt darauf, a=b ὁ τάλας und ὅδε δὴ; οἴκων und οἶον; — καὶ μὴν στείχει, σάρκας κέρα (letzteres etwas ungenau gestellt); ὦ πόρος ἐκράνθη, πένθος θρόδιν καταληττόν u. d. für zufällig zu halten.

Den Paromakus schreitet der Koryphäus. Er kommt damit nach d. der Reihe von E². Es ist sein letztes Wort, indem er nur noch das Schluss-
kolon des ganzen Dramas redet.

Artemis schreitet während dieser Anapäste des Mittelstorchos nach der andern Seite übers Logeion fort, um während des Klagetanzes in der Ferne zu sein, bis sich dieser ihr naht. Mit den 77 Engen desselben kommt sie zugleich nach 78 auf der Seite der Heimat. Hippolyt kommt gleich mit den 78 bis σπάρκος nach 1 und ruht auf diesem seinem letzten Lebenswege auf der χώρα mit den Worten οὐκ, ἀπειρηκὸς σῶμα ἀναπαύσω aus, wo seine Schutzgöttin soeben ihre Schutzrede für ihn hielt.

Artemis steht dann auf 78, hinter einem dünnen, helldurchsichtigen Tuch, welches eine ὀπίκη vorstellt, ἰδέα ἰσοσμένη, vgl. Cieppert 'Altgr. B' S. 185.

15. Der Klagetanz Hippolyts. V. 1347—1388.

αἰαῖ αἰαῖ

δύστανος ἔγώ, πατὴρς ἐξ ἀδίκων

χρησμοῖς ἀδίκους διελυμαίνθη

ἀπολωλα ταλας, οἶμοι μοι. (1350)

δια μου κεφαλὰς ἄσσουσ' ὀδύται,

κατὰ δ' ἰγκέφαλον πηδᾷ σφάκιλος

(σῆς, ἀπειρηκὸς σὺ μ' ἀναπαύσω)*)

ἰ ἰ

ὦ σιγῆν ὄχι μ' ἔπικνον, λυγρὸς 1355)

βοσκήμα χιρὸς,

διὰ μ' ἔχθρας, κατὰ δ' ἔκτεινας.

αἶν φρεῖ (πρὸς θεῶν, ἀτρίμας, δημῶς,

χρὸς ἰλυσθόνος ἄπεισθε χιρῶν

τις ἐρίσσει· ἰνδύξια πλεταῖς;) (1360)

πρόσφορὸν μ' αἶρεται, συντονα δ' ἔλκεται

τὸν κακοδαίμονα καὶ κατάρμιον

πατὴρς ἀμπλακίαις Ζεῦ Ζεῦ, τὰ δ' ὄρας;

ὦ δ' ὁ σέμνος ἔγώ καὶ θεοσέπτερο,

ὦ δ' ὁ σωφροσύνη παντὶς ἐπιτρέχω;) (1365)

προνέπον ἐξ Ἰλιδν ἀνέχω κατα γῆς

ὀλίγας βίωτον

μυθῶν δ' ἄλλως τῆς εἰσεβίας

ἐξ ἀνθρώπων ἐκόνησα

I

II

III 

IV

V

VI

VII

VIII

IX

X

XI

XII

XIII 

XIV

XV

XVI

XVII

XVIII

XIX

συνγία ἀναπαιστική

τετραποδία „

δοχμος

τετραποδία ἀναπαιστική

„

„ „ ἐπιτραπέλειος

„ „ ἀκίφαλος (Diomed. K. 500, 5 κη)

„

„ „ mil τελευταία βραχία

τετραποδία

δύμετρον λαμβικόν

βακχίος, δοχμος

κρητικός μικτός, δάκτυλος κατὰ βακχίον τὸν ἀπο τρο-
χίου, βακχίος

σιζαγία λαυβική

τρίμετρον λαμβικόν

συνγία ἀναπαιστική

δοχμος, σνζ, ἀναπ

βακχίος, βακχίος, κρητικός

δάκτυλος κατὰ βακχίον τὸν ἀπὸ τροχίου, δάκτυλος
[κατ' ἱαμβόν, παλινβακχίος

τετραποδία λαυβική, βακχίος

*) Anmerkung Das in Klammern Eingeschlossene wird von H. im Stoben gesprochen.

Hippolyt kommt von der Seite der Fremde herein, von einem Diener geführt, der ihn leitet, also etwas vor ihm voraus ist; vgl. 1353 das *σχίς, ἀπειρηχὸς σὺν ἀναπαύσῳ*. Und zwar geht er links; sonst würde Hippolyt nicht 1360 sagen: *εἰς ἐφείσται' ἐνδύξια πλείβοις*:

Er kommt durch eine Nebenthür für Fußgänger an der Seite herein, auf β. Dort erblickt er seinen Vater, wenn er nämlich noch so weit sehen kann; sonst übermannt ihn ohnehin das Gefühl, nachdem er wieder eingetreten ist, wo er in die Verbannung hinaus ging. So schreitet er tief ergriffen mit *αἰαί* in langgedehnten Schmerzeslauten, . . . , vor der mittleren weiten Thüröffnung vorüber oder, falls diese geschlossen ist, an der Thorwand entlang und steht auf ι still.

Hierauf wendet er sich dem Logeion zu; mit ihm der stützende Diener. Er schreitet dann 5 Kola und ruht darauf aus, bei *σχίς, ἀπειρηχὸς σὺν ἀναπαύσῳ*. Sie messen zusammen 16, 16, 14, 16, 16 = 78 = 6 × 13. Passend ist es, daß dies an der Stelle geschieht, wo Artemis vorher ihre strafenden, aufklärenden Worte zu Theseus sprach, auf ι ι. Es ist auch die Mitte des ganzen Schauspielerraums; wie dies die Wege des Jägerchors von der Parodos der Heimat her, 71 bis 8, zusammen = 79, die Zahl der Engen, welche Artemis während des Chors καὶ μὴν ὁ τέλος dorthin schritt, 79, und die jetzt zu entwickelnde Symmetrie der Wege in der Exodos von hier an bestätigen und andeuten.

Die 5 Kola *δυσταρος ἐγὼ, πατὴρς ἐξ ἐδίκου | χρησμοῖς ἀδίκους διαλυμάνθην. | ἀπόλωλα τέλος, οἴμοι μοι. | διὰ μου κεφαλῆς ἔσσουσ' ὀδύνας, | πατὰ δ' ἐγκέφαλον πηδῶ σφάκελος* (1348 ff.) sind in 3 und 2 gegliedert, indem in 3 Hippolyt, in 2 ein Abstraktum, *ὀδύνας* und *σφάκελος*, das Subjekt ist. Die 3 aber bestehen wieder aus 2 akatalektischen Tetrapodien mit dem Subjekt von *διαλυμάνθην* und 1 Parōmiakus mit dem Subjekt von *ἀπόλωλα*. Mit *διαλυμάνθην* kommt er bis an die Grenze des Logeions, nach 47, mit *μοι* bis auf 33, den Anfang der Wohnung. Gerade bis auf 33 gelangte auch Hippolyt im Jägerchor.

Mit 7 f entfernt er sich dann von dem auf 14 γ ganz geschlagen dastehenden Vater und von der Leiche der Phädra, ohne Seitenschrift, da das anaphorische Maß im ganzen noch fort dauert, in einer Monopodie, von ι nach ιδ. Zu der Länge von 7 f vgl. Rofsach und Westphal³ III 2, S. 119 753 zu Arist. Av. 237.

Das Folgende schreitet er dann auf der Reihe ιδ nach der Seite der *εἰρητή*, wo die Stallung zu denken ist, ὡς στυγρὸν ὄχημ' ἔκτιστον, ἐμὲς | βόσκημα χερσός, und mit *χερσός* bis 25, vor die Thür der *εἰρητή*, worin er das Gespann mit eigener Hand fütterte.

Nun aber gedenkt er an den Gegensatz, wie es ihn auf dem Weg der Fremde zu Grunde richtete und tötete, διὰ μ' ἐφθίρας, κατὰ δ' ἔκτεινας, wendet sich um und kommt bis 9 zurück.

Hier fassen ihn Diener unsanft an, und mit φρὺ φρὺ wankt er wieder nach ι auf 9 zurück, steht still und klagt und gebietet jammernnd: πρὸς θεῶν, ἀνθρώπων, δαίμων, | χερσός ἐλκιδόνας ἀπτεσθε χερσὶν (1358 f.).

Mit halb verdunkeltem Auge erblickt er da die Bildsäule der Kypria auf 8 δ hinter α und erkennt sie, wie schon den Theseus und die Phädra, unklar und fragt noch stehend: *εἰς ἱερὰν τε ἰδίζια πλεροῖς*, in zutreffender Vermutung, daß es seine Feindin Kypria sei. Man könnte auch denken, daß es ein *τύπος* sei (R. Volkmann 'Hermagoras', 1865, § 45, S. 272), eine Frage des Unwillens, da mehrere, vorzugsweise einer zur Rechten, ihn besonders unsanft angefaßt. Das Kolon ist ohne Cäsur, und der dritte Anapäst hat die Form *α α*. Es drängt sich einer dicht an ihn und Hippolyt sinkt dagegen gerade wie brechend zusammen. — Die Lesart anlangend, so kommt *ἱερὰν τε ἰδίζια* nicht in Betracht; durch *ἱερὰν τε ἰδίζια*, *ἰδίζια*, *ἰδίζια*, *ἰδίζια* ist indessen als das Ursprüngliche *ΕΦΕΣΤΗ-ΚΕΝΘΕΣΙΑ* hinreichend sicher überliefert. Ich teile es ab *ἱερὰν τε ἰδίζια*, vgl. grammatisch Kühner 'Ausf. gr. Gr.' § 409, Anm. 9.

Die zunehmende Ermattung, passend gerade hier vor Kypria eintretend, drücken auch die ferneren Formen der Anapäste aus: *πρόσφορά μ' αἶψα, αὐτόν δ' ἔλκετε* | *τὸν κακοδαίμονα*, dann hält er mit *καὶ κατάρατον* (1362) an; von 9 nach 9 hinüber und von da nach 9 zurück; und von dort dann wieder umgekehrt nach 1 mit *παρὸς ἀνπλαταῖς*.

Jetzt ruft er, dem Publikum zugewandt, zwischen 2 ihn stützenden Begleitern, mitten vor der Kline der Phädra, von seinem Vater hinten seitwärts angeschaut, zum Himmel, mit *δεῖξίς: Ζεῦ Ζεῦ, τὰδ' ὁρᾷς: ὅδ' ὁ στυγρὸς ἐγὼ καὶ θροοῖπταρ.* | *ὅδ' ὁ σωφροσύνη πάντας ὑπερέχον* (Rolsb u. Westph.³ III 2, 156). Zu Anfang allitterieren ὅ δ σ, ὅ δ σ (bei Valckenacers Konjekturen *ἐπερχών* würden auch *περχών* und *σέλπας* allitterieren).

Das folgende *προὔπτον ἐς Ἄϊδαν στρίχας κατὰ γᾶς* | *ὅλλας βίον* geht nach der Nachtseite wieder bis 25. Dann wird bei *μόχθους δ' ἄλλας τῆς εὐσβίας* | *εἰς ἀνθρώπους* der Weg nach 1 zurück gemacht (*ἄλλας*), und *εὐπρόνοια* wieder zurück geschritten, ohne daß ein bestimmtes Ziel erreicht wäre.

So endet der erste gleichförmige Hauptteil des Tanzes auf 1, worauf er begonnen. In dem zweiten wechseln nun stets verschiedenartige Kola.

Er beginnt, wie der erste, mit *αἰαὶ αἰαὶ* (1370). Dies Kolon lasse ich mit einem Seitenschritt beginnen, da es nicht mehr Teil des ununterbrochenen Anapästischen Systems ist. Ich führe diesen nach 8, und zwar antithetisch zu dem *αἰαὶ αἰαὶ* des ersten Teils des Tanzes auf Kypria zu.

Das folgende Kolon *καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει* wird stehend gesprochen; der Schmerz schreitet auf den Sprechenden zu. Hippolyt wendet sich von Kypria ab, die den Schmerz gleichsam sendet.

Im folgenden Dochmius taumelt Hippolyt, losgelassen, haltlos fort, in lauter engen Schritten. Der Dochmius hat 7, *μέθει με τέτανα*. Dies führt gerade bis 1, mit möglichst weiter Seitenrichtung von β nach ε.

Dort stehend, ruft er: *καὶ μοι Θάνατος ἡνῶν ἔλθοι*, wobei ihn wieder Dieer hilfeich anfassen (1373).

Im Schmerz über die Berührungen ruft er: *προσπόλλετε μ' ὀλλετε τὸν κακοδαίμον'. Wegen des πρὸς kann προσπόλλετε nicht Imperativ sein; ver-
mattet werden will er, wie ἀμφιτόμου u. s. w. zeigt, doch nicht außer dem*

Schmerz nach, sondern um ihn nicht mehr zu fühlen, durch den Tod von ihm befreit zu werden; nicht durch Steigerung des Schmerzes will er vernichtet werden, das ὄλλεσθαι ist steigende Wiederholung des Begriffs in πρὸς ἀτόλλεσθαι (vgl. Wecklein zu 1374). Hin und her taumelt er. Eine Cäsur fehlt in der Tetrapodie, und auch am Ende, wo sie um 1 Enge vermehrt ist, hyperkatalektisch, so daß er bis auf 8 ζ vor Kypris hinschwankt.

Auch die folgende Tetrapodie ist eine zerstörte Umbildung, indem vorn 2 Engen fehlen, ἀμυγρόμον λόγος ἔραυα. Sofort die Thesis ἀν erfassend, machte er nach den Lanzen im Thor greifen, die an den ἐρώσια παραπρόσθια der πρόπια sich behnden, II 13, 261.

Dann spricht er, am Thor vorübergekommen, auf 8, wieder stehend: διαμυγρῶσαι, διὰ τ' εἰσῆσαι (1376), mit der Gebärde eines, der sich gern erstäche, und schreitet mit den 7 Engen τὸν ἑμὸν βίον nach 1 ζ zurück.

Es folgen 3 und 3 Kola, welche Gruppen gleich groß sind, je 41 Engen. Die ersten 3 handeln von den Quellen des Unglücks, die letzten 3 davon, daß dasselbe aus ihnen herkomme, und zwar auf den Unschuldigen. Letztere werden nach der Seite des Unglücks geschritten, das von den Quellen her strömt; erstere folglich nach der entgegengesetzten Richtung, indem 41 und 41 sich ausgleichen. Der erste Satz geht bis zu Ende der ersten 3 Kola, indem ἔρα die Genitive alle regiert, vgl. Schol. 1378; dann folgt ein absolute stehendes Verbum, ἐξορίζεται; aus dem ὅρος entsandt wird κακόν. Der ὅρος, bis wohin die Wege im 4. Stasimon gingen, war die Reihe 42. Es ist ein ungerechtes ἐξορίζεσθαι, wie Hippolyt Verbanntwerden, εἰν ἐξορισμός. In den Grenzen sollte das Unglück bleiben; aber es wird entsandt und bedeckt sich nicht. Diese allgemeine, nicht allgemein wahre, doch in der Bitterkeit von Hippolyt ausgestoßene Sentenz wird im Prasens ausgedrückt; und dann folgt, mit Anklang auf μέλλει, der Aorist ἔμολε, die tatsächliche Spezialisierung.

Von den ersten 3 Kolen sind 2 gerade, eins, das dritte, schräg. Ich fasse daher antithetisch von den letzten 3 eins, das erste, schräg, da 2 gerade sind.

Mit dem Seitenschritt nach Theseus hin wird ὁ παρὸς ἑμὸν δόσανος ἔρα geschritten 1378.

Dann nach der andern Seite, nach der Unglücksseite, das übrige, μισήσαντες ἢ συγγόνων παλαιῶν προσηνητόρων, . . . , bis εἰδ, 6 Engen von der Ausgangsreihe seitwärts.

Der Seitenschritt von ἐξορίζεται κακόν οὐδὲ μέλλει geschieht antithetisch nach der entgegengesetzten Seite, wie der von ὦ, nach εἰ. Das Kolon besteht aus 2 μικτοί und 1 Bakchius; jene sind, Arist. Quint. p. 39. 40 M., ein χορηγός, ὃς συνίστηται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως, und ein δάκτυλος κατὰ βακχίων τὸν ἀπὸ τροχαίου, ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἁμβίου ἄρσεως. Es hat daher die Seitenschritte So kommt damit Hippolyt schon nach der Ausgangsreihe zurück: οὐδὲ μέλλει (1381).

Die beiden folgenden geraden Kola ἔμολε τ' ἐπ' ἑμὲ und τί ποτε τὸν οἰδὲν οὐτ' ἐπαίτιον κακῶν (vgl. Freese 'Metrik' 167 über die Auflösung

am Schluss, wo ein kleiner Vers mit dem folgenden eng zusammenhängt) haben einen Gegensatz im Sinne. Und so führe ich die beiden Seitenschritte bei ξ und ι nach entgegengesetzten Seiten.

Hippolyt steht nun wieder auf der Ausgangschora dieser Periode von 6 Kolen.

Das folgende $\iota\omega$ $\mu\omega$ $\mu\omega$ sehe ich wieder für einen anapästischen Dispendens an. Dieser ist, wie alles Fernere, nach der Seite des Todes zu schreiten, mit einem weiten Seitenschritt, nach 3 $\iota\eta$.

Die übrigen 4 Kola (1385 ff.) messen $16 + 15 + 17 + 18 = 66$ and führen von 3 bis 69.

Die Richtung in ihnen ist im allgemeinen ein schwankendes Hin und Her. Das Ziel ist auf 69:5, wofür die letzten Bewegungen von Hippolyt, Artemis, Theseus bestimmend sind, siehe nachher.

Mit ι $\phi\omega$; $\pi\omega$ s $\alpha\pi\alpha\lambda\lambda\acute{\alpha}\xi\omega$ $\beta\iota\omega\tau\acute{\epsilon}\nu$ entfernt er sich von $\iota\eta$ nach der andern Seite wieder, und nach dem Dochmius fällt Hippolyt wieder ins Anapästische.

Vom folgenden Kolon $\epsilon\mu\epsilon\tau$ $\tau\omicron\upsilon\delta'$ $\epsilon\gamma\alpha\lambda\gamma\eta\tau\omicron\nu$ $\pi\acute{\alpha}\theta\omicron\nu$ s gehen die 2 Bakchien nach rechts, bis auf $\iota\eta$ zurück, dann der Kretikus \sim nach $\iota\delta$ 34.

Das vorletzte Kolon $\epsilon\iota\delta\epsilon$ $\mu\epsilon$ $\kappa\omicron\iota\mu\iota\sigma\iota\tau\epsilon$ $\tau\acute{\omicron}\nu$ $\delta\iota\sigma\theta\alpha\lambda\mu\omicron\nu$ fasse ich nach Analogie von $\epsilon\zeta\phi\lambda\eta\tau\alpha\iota$ $\kappa\alpha\theta\acute{\omicron}\nu$ $\omicron\iota\delta\iota$ $\mu\acute{\epsilon}\lambda\lambda\epsilon\iota$. Die Seitenschritte gehen erst rechts, dann links.

Endlich geht $\text{A}\delta\omicron\nu$ $\mu\acute{\iota}\lambda\alpha\iota\alpha$ $\nu\acute{\iota}\kappa\tau\iota\phi\acute{\omicron}\varsigma$ geradeaus; und zuletzt der Bakchius ϵ' $\alpha\nu\acute{\alpha}\gamma\kappa\alpha$ nach 69:1, so daß Hippolyt gerade vor Artemis steht.

Hippolyts letzte Gespräche mit Artemis und Theseus.

Artemis tritt, dem Publikum sichtbar, mit $\iota\omega$ $\tau\acute{\epsilon}\lambda\eta\mu\omicron\nu$ auf Hippolyt zu, von dem sie nur am göttlichen Duft ($\theta\epsilon\iota\omicron\nu$ $\acute{\omicron}\delta\mu\acute{\alpha}\tau\varsigma$ $\pi\upsilon\iota\mu\alpha$, gegensätzlich nachher 1438 $\theta\alpha\nu\alpha\sigma\iota\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\nu$ $\epsilon\kappa\pi\upsilon\alpha\iota\varsigma$) und wohl auch an der Stimme (vgl. 86 $\kappa\lambda\acute{\upsilon}\omega\nu$ $\mu\acute{\epsilon}\nu$ $\alpha\iota\delta\acute{\eta}\nu$) erkannt wird. Das übrige dieser 2 Trimeter spricht sie stehend, wie auch ihre $\sigma\iota\chi\omicron\iota$ in der folgenden Stichomythie.

Hippolyt weicht mit $\epsilon\alpha$ nach 68:5 aus, mit dem Seitenschritt von ihr fort, mit der Längenbewegung nach der Innenseite zu, indem er dorthin mehr Schutzgefühl als nach dem Freien hin empfindet. Das übrige spricht er ebenfalls stehend, da er doch zu ihr redet.

Nach der Stichomythie bis 1406 kehrt er sich 1407 mit ω $\delta\upsilon\sigma\theta\alpha\lambda\alpha\varsigma$ $\sigma\upsilon$ $\tau\acute{\epsilon}\lambda\omicron\delta\epsilon$ $\sigma\upsilon\mu\phi\omicron\rho\acute{\omicron}\varsigma$, $\pi\acute{\alpha}\tau\epsilon\rho$ zu Theseus um, den anzureden er bisher weder Neigung noch Mut hatte.

Nun naht ihm Theseus in der folgenden Stichomythie, die er mit ihm führt, mit 4 Trimetern, die stetig an Länge wachsen, 18, 19, 20, 21; $\acute{\omicron}\lambda\omega\lambda\alpha$, $\mu\iota\kappa\rho\omicron\iota$, $\omicron\iota\delta\epsilon$ $\mu\omicron\iota$ $\chi\acute{\alpha}\rho\iota\varsigma$ $\beta\iota\omicron\nu$ (V. 1408). | $\epsilon\iota$ $\gamma\acute{\alpha}\rho$ $\gamma\epsilon\upsilon\omicron\lambda\alpha\gamma\epsilon\upsilon$, $\tau\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\upsilon\omicron\nu$, $\alpha\nu\tau\iota$ $\sigma\omicron\upsilon$ $\mu\epsilon\phi\acute{\omicron}\varsigma$, (1410). | $\acute{\omicron}\varsigma$ $\mu\acute{\eta}\tau\omicron\iota$ $\epsilon\lambda\theta\epsilon\acute{\iota}\nu$ $\acute{\omicron}\gamma\epsilon\lambda'$ $\epsilon\lambda\varsigma$ $\tau\omicron\iota\upsilon\mu\omicron\nu$ $\sigma\tau\acute{\omicron}\mu\alpha$ (1412). | $\delta\acute{\omicron}\xi\eta\varsigma$ $\gamma\acute{\alpha}\rho$ $\epsilon\mu\epsilon$ $\pi\rho\acute{\omicron}\varsigma$ $\theta\epsilon\omega\upsilon$ $\epsilon\sigma\phi\alpha\lambda\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\iota$ (V. 1413). Er kommt damit bis 68:1, gerade vor Artemis hin. Alle 3 stehen einander nahe und führen das lebende Gespräch gleichsam vor dem Thor des Hades. Bis dahin sind von

66 bis 79 noch 13, eine Storchosgröße vor Theseus; er machte 78, 6 Storchosgrößen bis hierher, 1 jenseits 1, 5 diesselts 1.

Mit $\sigma\alpha\upsilon$ (V. 1411) tritt der Sohn unmittelbar an den Vater heran, nach 66 θ , und möchte mit ihm zusammen den $\delta\alpha\iota\mu\omicron\sigma\iota\nu$ fluchen, der Kyprios besonders, die das Unheil bewirkte, und den andern, auch der Artemis, die es zuließ.

Dem tritt Artemis mit $\iota\alpha\sigma\omicron\nu$ (V. 1416), einem Anklang auf Hippolyts $\iota\alpha$, entgegen, wieder gerade auf ihn zu, nach 70 θ , und spricht zu ihm die folgende $\theta\eta\sigma\iota\varsigma$. Mit $\chi\alpha\iota\rho'$ \cdot $\epsilon\mu\omicron\iota$ $\gamma\alpha\rho$ $\omicron\upsilon$ $\theta\epsilon\iota\mu\epsilon\varsigma$ $\sigma\theta\epsilon\iota\omicron\upsilon\varsigma$ $\delta\rho\alpha\nu$ (V. 1437) tritt sie von ihm und schreitet bei ihm vorüber; dann wendet sie sich um und spricht auf 50 ξ stehend: $\omicron\delta'$ $\delta\mu\mu\alpha$ $\chi\alpha\upsilon\lambda\epsilon\iota\nu$ $\theta\alpha\nu\alpha\sigma\acute{\iota}\mu\omicron\iota\sigma\iota\nu$ $\epsilon\chi\pi\tau\omicron\alpha\iota\varsigma$ (V. 1438). Rückwärts schreitet sie darauf $\delta\rho\omega$ $\delta\acute{\epsilon}$ σ' $\epsilon\zeta$ $\delta\eta$ $\tau\omicron\upsilon\delta\epsilon$ (1439) bis 39 ξ , immer weiter fort von ihm.

Hippolyt wendet sich dauernd der Stimme zu und hat sich bei $\kappa\alpha\iota$ $\chi\alpha\iota\rho'$ umgewandt. Artemis, nach Vollendung ihre Reden, hat sich, auf 39 ξ stehend, die $\acute{\alpha}\gamma\kappa\upsilon\lambda\eta$ der auf dieser Seite befindlichen $\mu\epsilon\chi\alpha\nu\acute{\iota}$ wieder hinten befestigt und $\sigma\tau\epsilon\acute{\iota}\lambda\epsilon\iota$ hinauf. Dies geschieht während der folgenden 4 Trimeter Hippolyts, die 20, 19, 21, 19 = 79 zählen, so viel, wie sie während der Anapäste des Chors herabschwebt. Die Seitenschritte bei $\chi\alpha\iota$, $\mu\alpha$, $\lambda\upsilon$, $\kappa\alpha\iota$ messen . . . , 2, 1, 2, 2 = 7, und werden im Hinaufsteigen von 39 ξ nach 32 α ausgeführt, indem der Kranbalken sich dahin bewegt und hebt.

Nachdem sie in der Höhe angekommen, wankt Hippolyt vom Vater fort nach ξ , der Mittelreihe des Eingangs in die Parodos, bis 70, dem Todesdunkel zu, und spricht dort das Folgende. Artemis verschwindet während dessen, bei $\alpha\iota\alpha\iota$ nach 32 δ hinten hineingeschritten, im Innern. Von 39 ξ bis 32 α brauchte sie nur 7, weil der Ausgangspunkt ihres Fortschreitens aus dem Schauplatz, α , noch innerhalb desselben liegt. Umgekehrt bewegte sie sich bei ihrem Hereinkommen von innen oben mit der Maschine von draußen herein, und da nun die gesprochenen Worte auf dem Schauplatz gesprochen werden, so wurde sie 8 Engen, von β jenseits bis ξ diesselts, hereinbewegt; und dann, den Anaplisten gemäß, 8 Engen nach 32; das ist, von 40 β hinten nach 40 ξ vorn, und auf ξ von 40 bis 32, mit $\alpha\acute{\iota}$ $\tau\omicron\nu$ $\epsilon\zeta\tau\alpha\tau\epsilon\rho\acute{\iota}\delta\alpha\nu$ $\Lambda\iota\gamma\acute{\iota}\omega\varsigma$ $\kappa\lambda\epsilon\iota\mu\alpha\iota$, worauf sie, stillstehend, $\pi\alpha\acute{\iota}\delta'$ $\epsilon\pi\alpha\kappa\omicron\tau\omicron\upsilon\sigma\alpha\iota$ zu Theseus hinunterrief.

Jetzt nun wendet sich Hippolyt mit $\lambda\alpha\beta\omicron\theta$ u. s. w. an den Vater, der dann mit $\acute{\omega}\mu\omicron\iota$ hintritt und den Sinkenden mit den Armen auffängt, wobei er das Folgende spricht.

Hippolyt liegt, als Sterbender, noch etwas aufgerichtet da und sagt: $\acute{\omega}\lambda\omicron\lambda\alpha$ $\kappa\alpha\acute{\iota}$ $\delta\eta$ $\nu\epsilon\rho\tau\epsilon\rho\omega\nu$ $\delta\rho\omega$ $\pi\acute{\iota}\lambda\alpha\varsigma$ (1447), nach dem Parodosthor schauend. Bei seinem zweiten $\acute{\omega}\mu\omicron\iota$ 1454 tritt Theseus klagend von ihm zurück nach 68 $\epsilon\beta$ und betrachtet ihn wehmütig.

Die Storchomythie schließt alliterierend mit Hippolyts Worten $\kappa\epsilon\kappa\alpha\rho$ $\tau\epsilon\rho\eta\mu\iota$ ϵ' $\tilde{\alpha}\mu'$ \cdot $\acute{\omega}\lambda\omicron\lambda\alpha$ $\gamma\alpha\rho$. $\pi\acute{\alpha}\nu\tau\epsilon\varsigma$ \cdot \mid $\kappa\rho\acute{\upsilon}\omega\nu$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\mu\omicron\nu$ $\pi\rho\acute{\omicron}\sigma\omega\pi\omicron\nu$ $\acute{\omega}\varsigma$ $\tau\acute{\alpha}\chi\epsilon\varsigma$ $\pi\acute{\iota}\tau\epsilon\lambda\omicron\iota\varsigma$ (1457. 8).

Theseus erfüllt diese Forderung und schreitet dann fort. Seine 3 letzten

Trimeter allitterieren auch zu Anfang mit ω , $\omicron\iota\upsilon$, $\acute{\omega}\varsigma$. Von Hippolyt, der auf der Mittelreihe ξ als Toter mit den Füßen nach dem Ausgang zu liegt, schreitet er, das Gesicht den Zuschauern zugekehrt, fort, nach der Mitte des Logeions zu. Er *αὐλίσσεται* auf Perikles mit $\omicron\iota\upsilon$ *στερήσεσθ' ἀνδρός* (1460). Ihn hat er auch bei dem 3. Trimeter (1461) *ὥς πολλά, Κέπρι, σὸν πανῶν μεμνήσομαι* im Sinn; vgl. Aristoph. Acharn. 524 ff.; Athen. XIII 589. Dabei kehrt er sich aber zu Kypris auf δ hinter α um, wohin unwillkürlich sich auch die Blicke der Zuschauer wenden. In 19, 20, 20 Engen mit drei weiten Seitenschritten bei ω , $\omicron\iota\upsilon$, $\acute{\omega}\varsigma$ erreicht er δ ϵ η . Besonders drastisch wirkt diese Stellung, wenn man annimmt, daß Aphrodite zu Anfang auf dem *θειολογεῖον* gerade über ihrer Bildsäule stehend sprach, auch 80 Engen hoch, wie Artemis von solcher Höhe anderseits herabkam und zu solcher jetzt hinaufstieg. Das *θειολογεῖον* war dazu umfangreich genug, da auf ihm, Poll. IV 130, δ *Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν ψυχροστάτῳ* Platz hatten.

Jetzt sind oben Kypris und Artemis verschwunden, unten aber liegen in Totenstellung Hippolyt vorm Parodosausgang, Phädra vorm Palastausgang, und Theseus steht vor Kypris nicht fern vom Rand des Logeions.

16. Die Schluß-Anapäste. V. 1462--1466.

κοινὸν τόδ' ἄχος πᾶσι πολίταις	ABΔΕ
ἴλθιν ἄλπτως.	ABΔΕ
πολλῶν δακρύων ἴσται πίτυλος·	AB, ΔΕ
τῶν γὰρ μεγάλων ἐξιοπινθεῖς	AB, ΔΕ; ABΔΕ
φῆμαι μᾶλλον κατέχουσιν	Γ

Der erste Satz der Schluß-Anapäste κοινὸν τόδ' ἄχος πᾶσι πολίταις | ἴλθιν ἄλπτως hat 24 Zeiten. Gerade so viel Engen stehen ABΔΕ des Mittelstoichos noch von α entfernt auf xz. Diesen allen gebe ich inhalts- gemäß diese Anapäste. Während sie vor den Seitenchoreuten vorbeisreiten, machen diese für A und E, zurückgebogen, einen Augenblick beziehungsweise Platz, um dann wieder gleich ihre Stellen voll einzunehmen.

Die Reihenfolge im Mittelstoichos ist noch dieselbe wie im Anfang.

Es folgt πολλῶν δακρύων ἴσται πίτυλος, ein tränenreiches Schlagen Trauernder gegen Brust und Wangen, Aesch. Sept. 840—41 Wecklein [833—34 G. Hermann] ἐρέσσει' ἐμφ' ἡρατὶ πόμπιμον χερσὶν | πίτυλον. Dies geschah im Rhythmus (vgl. den Namen προκλισηματικός. Ich denke mir die bezüglichen Längen in energischem Takt und Iktus auf je 2 kurze Töne gesungen.). Ich lasse 2 Gruppen, AB, ΔΕ, antithetisch gegen einander, die Bewegungen machen, als ob Ruder träufelnd sich auf und ab bewegten. Jeder Choreut umschreitet einmal ein Quadrat von 5 Engen jeder Seite, dem Raume nach; 4 den Schritten nach, wobei die Ecken nicht doppelt zählen, B hinter A, Δ hinter E her.

Das folgende Kolon vertelle ich so, daß τῶν γὰρ μεγάλων auf die Großen auf dem Logeion zu geschritten wird, τῶν γὰρ von AB, μεγάλων auf der Seite, wo Thesens und Hippolyt sind, mit Handbewegung nach diesen hin, von ΔΕ Auf Phädra weisen wohl AB hin. Dann kehrt die Trauer in sich zurück, und AB schreiten ἐξιο, ΔΕ πινθεῖς nach α zurück.

Endlich kehrt der Koryphäus mit φῆμαι μᾶλλον κατέχουσιν von id auf seine Ausgangschora α auf 1 zurück.

Inhaltlich findet auch hier, des dramatischen Schlußeffektes halber, ein αἰτίσθαι auf Perikles statt.

Nunmehr ziehen die beiden Seitenstoichen wieder in ihre ursprünglichen αἰσείας im Oblongum des Chors zurück. Zuerst entfernen sich B²Δ² und B³Δ³ von Γ² und Γ³ um je 1 Enge, damit die je 2 hinteren der je 3 nicht beim Schreiten gezwungen sind, zuerst Schritte von je 1 Enge zu

machen; sie verändern die anapästische Stellung der Seitenstoichen in die jambische. Dies thun B¹Δ¹ zugleich mit.

Dann schreiten die antistrophischen Choreuten je 1 Spondeus nach δ, ζ, ι, ιγ, ιε auf 8, die strophischen je 1 jambische ἐντάσιμος nach ζ, ι, ιγ, ιε, ιθ auf 8 gegenüber. Nun ziehen beide Stoichen in Jamben wieder in ihre ursprünglichen Reihen δ und ζ ein. Zuletzt stehen die 13 je auf 1 Reihe, auf 8 7. 6. 5 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4 5. 6. 7. 8. Nun schreiten die vom mittleren, dem antistrophischen Stoichos, nach der antistrophischen Seite, umgekehrt die strophischen nach der strophischen, jeder ihrer Choreuten um je 1 Enge. So steht dann der Chor wieder im ursprünglichen Oblongum von drei Stoichen und 5 Zügen.

Alles dies geschieht unter Instrumentalmusik. Ebenfalls erfolgt nun unter solcher der Auszug aus der Orchestra. Schol. Aristoph. Wesp. 582, ed. Dübner: ἴθος δὲ ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγῳδίας χορῶν προσώπων προσηύεσθαι αἰνέτην, ὥστε αἰνεῖντα προελθόντων. Vgl. dort Adnot. zu 582.

Den Auszug der Chors denke ich etwa so. Zunächst tritt der Chor, vgl. Athen. XI 461 f, auf die Altarthymele und spendet dem Gott von dem Wein, der dem Chor gegeben wird. Dann tritt es auf die letzte Stasis zurück. Der Aulet des Chors kommt mit feierlichem Klang von seinem Posten herüber und stellt sich in Jamben vor A³ auf δ. Er wie der Chor wenden sich zum Gott und grüßen ihn andächtig zum Abschied. Dann wenden sie sich nach der strophischen Seite und schreiten jambisch, wie auch nachher, indem er dazu bläst. Eine Stoichoslänge, in einer ἐντάσιμος und ἐξάσιμος geschritten, bringt sie um 13 weiter, den Chor bis 20, 17, 14, 11, 8. Das einzelne laßt sich überhaupt verschieden denken, und man kann fragen, ob es dabei eine bestimmte Weise gab oder ob die Dichter variierten. Es liegt nahe, wie beim Einzug, den Stoichos des Koryphaus stets an der Seite der Zuschauer entlang ziehen zu lassen. Der Chor schreitet bis 33, wo dann die Seitenneigung der Thymele beginnt, die er nicht betritt. Der Aulet schreitet auf 30 bis 17 und bleibt stehen, bis ihm die Choreuten je so weit nachgekommen sind, indem sie jeder jambisch weniger oder mehr bei der Wendung zu schreiten haben. Dann wird der Zug vor den Zuschauern auf der strophischen Seite vorüber fortgesetzt, bis wieder an dem Logeion die Wendung zu machen ist, mit jambischem, beziehungsweise Mehr und Weniger. Ist der Zug dann dort auf 33 der antistrophischen Seite angelangt, der Aulet auf 39, so tritt dieser zur Seite und der Chor zieht die letzten 13 vorbei und die Treppe hinab. Der Aulet aber kehrt auf seinen Stand zurück. Schließlich verläßt er und der Schauspielaulet seinen Platz, wohl über die Thymele hin nach den beiden Treppen.

Teil II.

Grundzüge der Theorie.

6 Hermann: *Elementa doctr. metr.* 1816 p. 725 734. Non autem in eois parabant hae repetitiones usurpatae fuerunt, sed nullas etiam alias partes comedia- rum, usque interitum longissimae aequali metrorum comparatione sibi respondent. Nemo haec crederet temere esse a poetis instituta, sed verum eos laudem mutatis di- gentiae affectu, sed gravis quaelam causa fuerit necesse est, quae eos adduceret, ut tantam hanc vel operam quamque impenderent. Quod ubi aggrego fallor, chori diversae stationes, locique, quos actores in scena occupabant vel aliquamdiu cōstae- bant, regulam hinc rationi modumque praescribebant. Nam nisi haec in rebus, quae oculis cernuntur, ac p. 114a quaedam observata fuisset, necne ad aliud sitendum, utrum totidem versus, an plures paucioresve, quam antea, recitarentur, praesertim ubi tot verba sunt, ut facilius universa distinctitas temporis ad rectitudinem eorum necessaria, quam numerus ipse notetur. Sed de hac re videtur, qui rem aeternam veterum explicare aggrediuntur, memorantque metrorum per investigationem, qua nondum quinquam ad hunc finem usus est, in hac quaestione maximi momenti esse. Inde eorumdemque cogitatio, quibus titas metrorum responsiones usurpatae sunt, simul, ubi nihil earum nota est, inte. ligetur. Itidem p. 726. In tanto aequalis distributionis studio, quod ubique in trisecorum posui scilicet conspiciendum est, vix potest dubitari, quin stationes eorumque chori cum ipsorum carminum con- formatione connectantur fuerint. Itaque quomodo, si stationes expirationesque chori quippe in locis congruis habuerimus, de carmine chori et quoque partibus tunc care possumus, ita vicissim ex carmine de statione chori coniectura fieri potest, etiam si plerumque in eo consistendum est, ut eam fuisse mutata, non etiam, quo modo mutata fuerit, intelligamus. Itidem p. 734. Non est obcurum, hanc sane incredulitatem diligentiam, qua itae responsiones elaboratae sunt, propterea tantum fulguram fuisse, nisi loci, in quibus actores chorive vel d. aposti erant, vel dainceps consistant, pari arte designati, statim oculis spectatorum ordinem illata, curia rationem et virtutes in legendo vix ad se vix quidem animadvertimus, aperuerunt, et quid quoque tempore, atque a quo cavendum esset, certo indicio significasset. Quamvis enim minime autum videtur, potius in componendis hinc carminibus des- gnatione quadam et descriptione epica habuisse, ex qua ut haec discretionemque per- sonarum, ita ordo quo dainceps strophas canendae essent, alioqui. Boeckh: *Metr.* Itud p. 128. Revertens poem. mittit. In melles choricisque partibus strophas *choro* *choro* repetita, quo ordine vario miscentur artificiosae tum inter se, tum cum systematis *et* *choro* et versibus *choro* *choro* quo quidem artificiosa stropharum dispositio saltantis potissimum modo lucundissime varianda videtur invenisse.

Grundgedanke.

Der Rhythmus der griechischen Chöre war primär ein orchestrischer, sekundär ein sprachlicher und musikalischer, und ward demgemäß mehr dem Auge als dem Ohr verständlich. Die Schritte waren 1 und 2 Fuß groß und die Stellungen nach denselben dauerten entsprechend 1 und 2 Zeiten; und der Dauer der Stellungen entsprach derjenige der Silben und Töne. Diese übereinstimmend geordneten Mittel brachten jedesmal einen gemeinsamen Gedanken zum Ausdruck.

Die Methode aber, welche die Griechen bei der rhythmischen Composition befolgten, läßt sich mit dem Verfahren der Natur bei der Bildung und Umbildung von Organismen vergleichen.

Alle Unterschiede im Bau der Organismen sind nur Veränderungen einer oder mehrerer ideeller Grundtypen, durch Vergrößerung oder Verkleinerung oder gänzliche Beseitigung einzelner Teile oder Umformung oder Verschmelzung. Dabei herrscht das Gesetz, daß keinem Teil etwas zugelegt werden könne, ohne daß dagegen entsprechend einem andern etwas abgezogen werde, und umgekehrt. Eine ähnliche Analogie, wie zwischen den entsprechenden Teilen verschiedener Arten, findet zwischen den verschiedenen Teilen eines und desselben organischen Wesens statt. Vgl. Goethes Schriften zur Morphologie, über Bildung und Umbildung organischer Naturen, die Metamorphose der Pflanzen und Osteologie (besonders im ersten Entwurf II und IV); Hettners Deutsche Literaturgeschichte III 2, S. 102–104, auf Grund des Aufsatzes von Helmholtz über Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten.

Ähnlich bildeten die griechischen Poeten ihre rhythmischen Wege in den Tönen, mit mannigfaltiger Umgestaltung, Vergrößerung und Verkleinerung ideell zu Grunde gelegter Formen und Größen, indem die von den einzelnen Choreuten geschrittenen Wege sich je zu einem in sich symmetrischen Ganzen vereinigten, und diese einzelnen Ganzen wieder zusammen ein gesamtes, in sich symmetrisches Ganze des Chors ausmachten. Die gegenseitige Ausgleichung des Mehr und Minder bewirkte eine feste Zusammenfügung der Teile. Das Vergrößern und Verringern derselben aber eignete sich besonders für den Ausdruck der Tragödie, insofern diese auf einer Abweichung vom mittleren Maß der Tugend in die Höhe des Thuns und der Ausgleichung durch das Übermaß des Leidens beruhte.

Diese Hypothese entspricht den Forderungen, die J. Victor Carus in seinem Aufsatz über Charles Robert Darwin in 'Unsere Zeit' 1882 S. 218 aufstellt: daß sie nicht bloß die Möglichkeit gewährt, die zu verbindenden Thatsachen als der Vorstellung nach vereinbar und verwandt nachzuweisen, sondern auch Momente enthält, welche die ursprünglichen Bedingungen darstellen, zu denen die zu erklärenden Thatsachen als die notwendigen Folgen anstreben.

Man wird vielleicht die Orchestik des Hippolyt künstlich finden. Allein die Partitur einer Symphonie wird dem Unkundigen noch viel künstlicher erscheinen. Und alles entwickelt sich aus dem einfachsten Grundsatz, der Übereinstimmung der Verhältnisse von Zeit und Raum, mathematisch genau.

Meine Beweismethode, sowohl in der Theorie als in der Praxis, ist im ganzen nicht ein geradeaus gehender Weg, sondern ein Bau, worin von verschiedenen Seiten her eins das andere stützt, wo denn jedes für sich könnte haktlos ins Leere hinauszugehen scheinen.

Der bisherigen, in mannigfaltiger Weise mehr oder weniger

folgerecht durchgeführten musikalisch-rhythmischen Hypothese* stelle ich die orchestisch-rhythmische gegenüber.

Zunächst habe ich nun prinzipiell zu beweisen, daß der chorische Rhythmus der Alten ein orchestischer war.

Plato sagt Legum II p. 663 A: τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξις ἑνὸς ὁμοῦ αἶψα, τῇ δ' αὖ τῆς φωνῆς (ἀνθρώπου nämlich), τοῦ τε ὀξύς ἄρα καὶ βαρὺς συγκρατυμένον. ἁρμονία ὄνομα προσεγορεύετο, χορεία δὲ το ζυγαροῦται κληθεῖη. Und ebenda p. 664 B: χορεία γε μὴν ὀρχησις τε καὶ ᾠδή το ζυγών ἐστιν.

Vergleiche ich beide Stellen mit einander, so entsprechen sich τὸ ζυγαροῦται und τὸ ζυγών, und da jenes Nominativ ist, so möchte ich auch letzteres nicht als adverbialen Akkusativ fassen, sondern als Nominativ: woran das nichts ändert, daß χορεία dort Prädikat, hier aber Subjekt ist. Ich übersetze demnach: ἑνὸς und ἁρμονία, beides zusammen, heißen χορεία, und: χορεία ist, das Ganze zusammen, ὀρχησις und ᾠδή. Darnach giebt es in der χορεία außer ὀρχησις und ᾠδή nichts mehr. Auf denselben Gedanken kommt man übrigens auch, wenn man übersetzt: χορεία ist überhaupt ὀρχησις und ᾠδή. (In Parenthese bemerke ich, daß, wenn durch καὶ das Hauptgewicht auf ᾠδή gelegt wird, dieses, gewiß richtig, doch einen Einfluß darauf ist, was unter Rhythmus zu denken ist.) Es docken sich nun in diesen beiden Stellen die ἁρμονία und ᾠδή, und somit bleibt noch übrig, daß der ἑνὸς sich mit der ὀρχησις deckt und daß unter der κίνησις, deren τάξις eben ἑνὸς heißt, nicht eine Bewegung der Töne der φωνή, sondern eine orchestische, eine κίνησις σώματος zu verstehen ist. Das Wort κίνησις hat hier also katexochen einen besonderen Begriff, der der Leibesbewegung

Den allgemeinen Begriff dagegen hat das Wort κίνησις Legum I p. 653 E τῶν ἐν ταῖς κινήσει τάξιν οἰδὲ ἀναζών, αἷς δὲ ἑνὸς ὄνομα καὶ ἁρμονία.

Für die beiden letzten Ausdrücke ἑνὸς und ἁρμονία ist dann aber gleich wieder 654 A ᾠδαίς τε καὶ ὀρχήσεων gesagt.

Insofern aber in der ᾠδή Wort und Musik vereinigt sind, ἁρμονία aber zunächst die letztere und dann erst synekdochisch auch das Wort bezeichnet findet sich bei Plato Republ. p. 398. 399. 400 die Ausdrucksweise τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἔστι συγκείμενον, λόγον τε καὶ ἁρμονίαν καὶ ἑνὸς. Hier ist aber nicht bloß vom chorischen Melos, sondern auch vom bloß gesungenen Lied, und daher auch Rhythmus allgemeiner als in der Orchestis aufzufassen. Zwar Leg. VII 19 p. 816 D könnte ᾠδή katexochen Melodie zum Wort scheinen: κατὰ λῆξιν τε καὶ ᾠδὴν καὶ κατὰ ὀρχησιν καὶ κατὰ τὰ τοῦτων παντὶν μέρηματα κεωμοφθήμενα. Es ist aber gemeint in komischen Leistungen

* Nach einer vor Brambachs 'Rhythmischen und metrischen Untersuchungen' S. IX mitgeteilten brieflichen Äußerung F. Ritschls findet dieser keine von den Voraussetzungen der musikalisch-rhythmischen Hypothese phantastisch bewiesen oder beweisbar.

Dialog, gesungenes Wort, Tanz, je für sich oder in einer großen Kunstleistung vereinigt.

Die orchestische Natur des Rhythmus im Chor ergibt sich auch aus Philob. p. 17 BCD: *ἰσθῆναι λάβης τὰ διαστήματα ὅποσα ἐστὶ τὸν ῥιθμὸν τῆς φωνῆς ὁξύτης τε πύρι καὶ βαρύτης, καὶ ὅποια, καὶ τοὺς ὅρους τῶν διαστημάτων, καὶ τὰ ἐκ τούτων ὅσα συστήματα γέγονιν, ἃ κατιδόντες οἱ προσθεὶν περὶδούσαν ἡμῖν τοῖς ἱσμένοις ἐκείνοις καλεῖν αὐτὰ ῥημονίας* (hier = Oktavenarten), *ἔν τε ταῖς κινήσειν αὐ τοῦ σώματος ἕτερα τοιαῦτα ἔχοντα πάθη γιγνόμενα, ἃ δὴ δι' ῥιθμῶν μετρηθῆναι δεῖν αὐ γασὶ θερμοῖς καὶ μέτρα ἱπονομαζεῖν. . . . ὅταν γὰρ ταυτὰ τε λάβης ὁρῶ, τότε ἔχον σοφός (τὴν μουσικὴν).* Hiernach besteht die μουσική aus zwei Teilen, nämlich aus Harmonielehre und aus Rhythmuslehre. Es sind aber ῥιθμοὶ καὶ μέτρα die durch Zahlen gemessenen πάθη in den κινήσειν τοῦ σώματος. Auch nach dieser Stelle also ist der Rhythmus ein orchestischer. Beachtenswert aber ist der sonst nicht gewöhnliche Ausdruck, daß auch die Metra orchestisch sind.

Ferner ist anzuführen Gorgias 502 C: *Φίσις δὴ, εἴ τις περιέλοιτο τῆς ποιήσεως πάσης τό τε μέλος καὶ τὸν ῥιθμὸν καὶ τὸ μέτρον, ἄλλο τε ἢ λόγοι γέγονται τὸ λεγόμενον.* Obwohl der Zusammenhang von dramatischer, besonders tragischer Poesie handelt, geht das Angeführte doch auf alle Poesie (Sommerbrodt 'Seelen,' p 74). Rhythmus geht also hier auch auf nicht orchestischen, in bloßem Gesang oder in trimetrischem Dialog. Allein ὁρχήσις ist gar nicht erwähnt, und wo sie also vorkommt, steckt sie auch nach dieser Stelle im Rhythmus und rhythmisierten Metrum. Denn außer dem giebt es ja nichts als μέλος und Worte, d i Gesang, ῥῳή. So widerspricht denn diese Gorgiasstelle den andern beiden der Leges und des Philobus nicht.

Mit diesen Angaben Platos stimmt die kurze Stelle in der Poetik des Aristoteles 1447^a Bekk überein: *αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ (χορμῶν μιμεῖται) χορὴς ῥημονίας ἢ (τέρχη) τῶν ὁρχηστῶν, d h. wenn der Rhythmus für sich allein (vgl. Kühner 'Ausführl. Gramm.' II S. 562, A. 2.) auftritt, so ist dies die orchestische Kunst. Nicht also in taktmäßig gegliederter Wiederholung desselben Tons, wie beim Trommeln, besteht nach griechischer Auffassung der Rhythmus, sondern in der kunstmäßigen Gliederung der Körperbewegung.*

Ebendasselbe sagt Aristides Quintilianus p. 32 Meib.: *ῥυθμός δὲ καθ' αὐτὸν μὲν νοεῖται ἐπὶ ψαλῆς ὁρχήσεως.*

Dieser Grammatiker braucht freilich das Wort ῥῳή gleich nachher in einem umfassenderen Sinn als Plato; er sagt nämlich: *ταῦτα δὲ σύμπαντα (κίνησις σώματος, μελωδία, λέξις) μιγνύμενα τὴν ῥῳήν ποιεῖ.* Es hat sich also der Begriff ῥῳή inzwischen dahin ausgedehnt, daß er auch die Orchestis und also auch den Rhythmus befaßt. Dies ändert aber in der Sache nichts, daß nämlich der Rhythmus der ῥῳή in der Orchestis liegt.

In diesem Sinn brauchen auch die Dichter diesen Begriff Rhythmus. So heißt es bei Sophokles Antag 317 318: *Φύλαξ: Ἐν τοῖσιν ὧσιν ἢ πῖ*

τῇ ψυχῇ δάκνει. Κρέων: Τί δαί θυμίζεις τὴν ἑμὴν λύπην ὅπου; Hier deutet das ὅπου darauf hin, daß θυμίζειν eine Anordnung von etwas Räumlichem ist. Ähnlich kann man auch Aristoph. Frösche 1323 ff. benutzen. Hier wird die lyrische Kunst, die μέλη, also die Chorlieder, des Euripides kritisiert. Und in Bezug auf diese heisst es: Αἱ ὀρᾶς τὸν ποδᾶ τοῦτον; Αἱ ὀρᾶ. Αἱ τί δαί; τοῦτον ὀρᾶς; Αἱ ὀρᾶ. Die Füße, d. i. Schritte, Rhythmen der μέλη sind also sichtbare, folglich orchestische, nicht aber musikalische Takte.

Nach allem diesen glaube ich berechtigt zu sein, als Ergebnis das Prinzip auszusprechen, daß der chorische Rhythmus der Griechen ein orchestischer war.

Worin bestand denn nun dieser orchestische Rhythmus?

Hierüber giebt uns Aufschluß Plutarch Quae est. convival. IX 15, wo es heisst: Ὅτι τρία μέρη τῆς ὀρχήσεως, Φορὰ καὶ Σχήμα καὶ Διείξις· καὶ ἕκαστον αὐτῶν, καὶ τίνα κοινὰ ποιητικῆς καὶ ὀρχηστικῆς

Ἐκ τούτου παραμυθντος [ἐκτῆσαν τοῦτ' ἐσπᾶσι] τικητήριον ὀρχήσεως· ἀπεδείχθη δὲ κριτικῆς μετὰ Μενίσκου τοῦ παιδοτρέβου Λαμπρίας ὁ ἀδελφός· ὀρχήσατο γὰρ πιδανῶς τὴν πυρρίχην, καὶ χειρονομῶν ἐν ταῖς παλαίστραις· ἰδόναι διαφέρειν τῶν παιδων. Ὀρχομέλιων δὲ πολλῶν τροθυμώτερον ἢ μουσικῶν· κώτερον, δύο τοῖς εἰδοκίμοις καὶ βουλομένοις ἀνασῶζειν τὴν ἐμύλειαν ἡξίον· τινὲς ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φορὰν. Ἐπεξηγήσεν οὖν ὁ Θρακυβουλος Ἀμματίου, τί βούλεται τοῦτομα τῆς φορᾶς, καὶ παρίσχε τῷ Ἀμματίῳ περὶ τῶν μερῶν τῆς ὀρχήσεως πλείονα διελθόν.

Ἐφη δὲ τρία εἶναι, τὴν φορὰν καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὴν διείξιν. Ἡ γὰρ ὀρχησις ἐκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνίστηκεν. ὥς τὸ μέλος τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων· ἐνταῦθα δὲ αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεων εἰσι. Φορὰ μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃ φερόμεναι τελευτᾶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πλούτος ἢ τινος Βακχίου σχῆμα διαθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἰδεσιν ἐπιμένωσι· τὸ δὲ τρίτον, ἡ διείξις, οὐ μιμητικὸν ἐστίν, ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ἐποκειμένων· Ὡς γὰρ οἱ ποιηταὶ τοῖς κριταῖς ὀνόμασι δεικτικῶς χρῶνται, τὸν Ἀχιλλεῖα καὶ τὸν Ὀδυσσεῖα καὶ τὴν γῆν καὶ τὸν οὐρανὸν ὀνομάζοντες, ὥς ὑπὸ τῶν πολλῶν λέγονται. πρὸς δὲ τῆς ἐμφάσεως καὶ τὰς μιμήσεις καὶ ὀνοματοποιίας χρῶνται καὶ μεταφοραῖς, „κλαιρίζειν καὶ παχλάζειν“ τὰ κλάμματα τῶν ῥευμάτων λέγονται καὶ τὰ βέλη φέρεσθαι „κλαιύμενα“ χρὸς ἄσαι“ καὶ τὴν ἰσορροπίαν μέλι, „ἰσμήνη κεφαλᾷς ἔχον“, πολλὰς δὲ καὶ συνθέσεις τῶν ὀνομάτων καὶ μέλη μιμητικῶς σχηματίζουσιν, ὥς Ἐνριπίδης

Ὁ πεπταμένος ἱερὸν ἀνὰ Διὸς αἰδέρα γοργόβοις
καὶ περὶ τοῦ ἵππου Πίνδαρος,
ὅτι περ' Ἀλφειῷ σὺτο δέμας
ἀλάντητον ἐν δρόμοισι παρίχων

καὶ Ὀμηρος ἐπὶ τῆς ἵπποδρομίας

Ἰήματα δ' αὖ χαλκῷ πεπτασμένα κισσότηρῳ τε
ἵπποις ὠκυποδίσσιν ἐπέτρεχον.

οὕτως ἐν ὄρχήσει τὸ μὲν σχῆμα μιμητικόν ἴσται μορφῆς καὶ ἰδέας, καὶ
 πάλιν ἡ φορὰ πάθους τινὸς ἐμφαντικόν ἢ πράξεως ἢ δυνάμεως· ταῖς δὲ
 διέξαισι κυρίως αὐτὰ δηλοῦσι τὰ πράγματα, τὴν γῆν, τὸν οὐρανόν, αὐτοὺς τοὺς
 πλησίον· ὃ δὲ τάξει μὲν τινα καὶ ἀριθμῷ γινόμενον ἴσται τοῖς ἐν ποιητικῇ
 κερφαῖς ὀνόμασι μετὰ τινος κόσμου καὶ λιότητος ἐκφερομένοις, ὡς τὰ τοιαῦτα·

καὶ θίμιν αἰδοίην ἑλικοβλέφαρόν τ' Ἀφροδίτην
 Ἥρην τε χρυσοστόφανον καλὴν τε Διώνην

καὶ

Ἕλληνας δ' ἐξίνοντο θεμιστοπόλοι βασιλῆς,
 Δωρὸς τε Φωβὸς τε καὶ Αἴολος ἱπποχάρμης·

εἰ δὲ μή, τοῖς ἄγαν πιεσῖς καὶ κακομέτροις, ὡς τὰ τοιαῦτα·

Ἐξίνοντο, τοὺ μὲν Ἑρακλῆς, τοὺ δ' Ἴφικλος

καὶ

Τῆς δὲ πατὴρ καὶ ἀνὴρ καὶ παῖς βασιλεῖς καὶ ἀδελφοὶ
 καὶ πρόγονοι· κλῆζει δ' Ἑλλὰς Ὀλυμπιάδα.

Τοιαῦτα γὰρ ἀμαρτάνεται καὶ περὶ τὴν ὄρχησιν ἐν ταῖς διέξαισι, ἂν μὴ
 πιθανότητι μηδὲ χάριν μετ' εὐπρεπείας καὶ ἀφελείας ἔχουσι. Καὶ ὅπως ἔφη
 μεταθήσειν τὸ Σιμωνίδειον ἀπὸ τῆς ζωγραφίας ἐπὶ τὴν ὄρχησιν· ποιῇσιν γὰρ
 εἶναι τὴν ὄρχησιν σιωπῶσαν καὶ φθγγόμενην ὄρχησιν πάλιν τὴν ποιῇσιν·
 ὅθεν εἶπεν οὕτε γραφικῇ μετεῖναι ποιητικῆς οὕτε ποιητικῇ γραφικῆς, οὐδὲ
 χρωταῖ τὸ παράπαν ἀλλήλαις.

Der Text, nach Duebner (bezw. jetzt nach Bernardakis, Teubner 1892,
 verglichen), ist am Anfang und Ende korrumpiert; aber gerade diese Stellen
 tragen für unsere Untersuchung nichts aus. Es sind die Worte von *Ἐξ*
τούτου bis *ὄρχήσεως* und von *καὶ ὅπως* bis *ἀλλήλαις*.

-Zunächst sind wichtig die Worte *διὸ τοὺς εἰδοκίμους καὶ βουλομένους*
ἀποσώζειν τὴν ἐμμέλειαν ἡξίουσιν *ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φορὰν*. Hieraus
 geht hervor, daß in der Beziehung einer *φορὰ* auf eine andere
 die *ἐμμέλεια* bestand.

Das Wort *ἐμμέλεια* bedeutet die Eigenschaft des mit der Stimme Vor-
 getragenen, sich im Melos zu halten. Es giebt aber ein Melos, ein wohl-
 klingendes Lied, nicht bloß der Gesänge, sondern auch der gesprochenen
 Worte (vgl. Thea. Paris. Steph. s. v. *μέλος* p. 760). Demgemäß sagt auch
 Plato Legum VII p. 816 A: *ὅπως δὲ φθγγόμενος, εἴτ' ἐν ᾧδαϊς εἴτ' ἐν*
λόγοις, ἡσυχίαν οὐ πάννυ δυνάτος τῷ σώματι παρῆλυσθαι πᾶς· διὸ μίμησις
τῶν λεγόμενων σχήμασι γενομένη τὴν ὀρχηστικὴν ἐξεργάσατο τέχνην ξύμπασαν.
ὁ μὲν οὖν ἐμμελῶς ἡμῶν, ὁ δὲ πλημμελῶς ἐν τούτοις πᾶσι κινεῖται. Hier-
 nach besteht die orchestische Kunst in der nachahmenden Darstellung τῶν
λεγόμενων, d. h. des durch Gesang und Sprechen Ausgedrückten, vermittelt
σχήματα, körperlicher Stellungen, Haltungen. Dabei bewegt sich der eine
 in, der andere außer dem Melos. Dies ist eine Metonymie, eine Über-
 tragung aus dem Melos in die damit verbundene Orchestis. Zu beachten
 aber ist das *κινεῖται*. Also in der *κίνησις*, der Bewegung, die zwischen all

diesen darstellenden Haltungen, Stellungen stattfindet, findet das *ἱμικῶς* statt. Nun heisst es a. a. O. weiter bei Plato: πολλὰ μὲν δὴ τοῖν ἄλλα ἡμῖν τῶν ταλαιῶν διωμάτων ὡς εἶν καὶ κατὰ φύσιν κίματα διὰ διανοοιμίων ἐπαναίειν, ταῦτων δὲ τὴν καὶ τὸ περὶ τὰς ὀρχήσεις τῆς τῶν εἶν πραττοντων, οὕτως δὲ μετρίων αὐτῶν πρὸς τὰς ἡδοάς, ὡς ὀρθῶς ἡμεῖς καὶ μουσικῶς ὠνόμασι. ὅστις ποτ' ἦν, καὶ κατὰ λόγον αὐταῖς θέμενος ὄνομα ξημπάσαις ἱμικῶς ἱποκίματα, καὶ εἰς δὴ τῶν ὀρχήσεων τῶν καλῶν εἶδη κατιστίχαστο. τὸ μὲν πολυμικὸν πυρρίχην, τὸ δὲ εἰρημικὸν ἱμικῶς, ἑκατέρῳ τὸ πρῶτον τε καὶ ἑυμῶστον ἐπιτίθεις ὄνομα. Es wird also von der Art der Bewegung, dem *ἱμικῶς* *κινῆσθαι*, auf den ganzen Tanz, eingeschlossen die *σχήματα*, der Name *ἱμικῶς* angewandt. Und zwar gilt dieser als genus von allen Tänzen der εἶν πραττοντων, οὕτως δὲ μετρίων αὐτῶν πρὸς τὰς ἡδοάς, als species aber bezeichnet er von den schönen Tänzen das *εἰρημικὸν εἶδος*.

Für unsere Frage entnehmen wir also auch aus dieser Stelle bei Plato, dass das eigentliche charakteristische Wesen der *ἱμικῶς* in der Art der Bewegung bestand. Und es werden dadurch die Worte Plutarchs, dass das *ἀνασώζον τὴν ἱμικῶς* in dem *ὀρχησθαι* *φορὰν παρὰ φορὰν* bestand, in erwünschter Weise bestätigt.

Plutarch giebt nun als die drei Teile der Orchestis an τὴν φορὰν καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὴν δαΐξιν. Als Grund dafür fügt er hinzu: Ἢ γὰρ ὀρχήσεις ἔκ τε κινήσεων καὶ σχήσεων συνίστηναι. Diese Begründung oder besser Erklärung fällt auf, da sie nur von zweierlei handelt, während ja eben vorher es sich um drei Teile handelt. Sie ist also unvollständig. Vergleicht man aber das bald folgende τὸ δὲ τρίτον, ἢ δαΐξιν, οὐ μνημικὸν εἶσιν, ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκινεμένων, so sieht man, dass hier der obere Teilungsgrund die ersten beiden Teile als *μνημικὸν* dem dritten als *δηλωτικὸν* gegenüber zusammenfasst. Die beiden ersten nun unterscheiden sich als *κινήσεις* und *σχήσεις*, wie die Analogie der Ausdrücke *φορὰ* und *σχῆμα* damit zeigt; und da beides, Bewegung und Ruhe, *κίνησις* und *σχῆσις*, im Wechsel notwendig auch bei der *δαΐξιν* vorkommt, so mag die unvollkommene Erklärung ihren Grund darin haben, dass Plutarch keine eigenen technischen Namen für die *κίνησις* und *σχῆσις* in der *δαΐξιν* hatte. Die genaue Ordnung wäre also: *ὀρχήσεις*: α) γένος *μνημικόν*, β) γένος *δηλωτικόν*, und in beiden γένη 1. *κίνησις*, 2. *σχῆσις*, wofür im *μνημικόν* als dem hauptächlichen γένος es besondere technische Namen, nämlich *φορὰ* und *σχῆμα*, giebt. Plato kennt auch die *δαΐξιν* nicht, sondern nur *κίνησις* und *σχῆμα*. Vielleicht dass man erst später von dem Genus *σχῆμα* die beiden Arten unterschied und den Namen des Genus für die Hauptspecies beibehielt, für die Nebenspecies aber den Namen *δαΐξιν* erfand.

Halten wir uns also an das letztere, das nachahmende γένος, da es sich ja auch nur um das Verhältnis von Bewegung und Ruhe für uns handelt, worin der Rhythmus besteht. Ob dabei ein *μνημικόν* oder ein *δηλωτικόν ἀληθῶς* stattfindet, ist für unsere gegenwärtige Untersuchung ohne Bedeutung.

Plutarch sagt nun, daß in der Orchestis αἱ μοαὶ πέρατα τῶν κινήσεων εἰσι. Da er dieses mit ἐπαύθαι, d. i. in der Orchestis, in Gegensatz zu dem Melos mit seinen φθόγγοι und διαστήματα stellt und in der Orchestis auch nur zweierlei, nämlich κινήσεις und σχέσεις, unterscheidet, so können unter den πέρατα τῶν κινήσεων nur die σχέσεις verstanden werden, und diese also heißen auch μοαί. Natürlich heißen sie so, weil in ihnen ein Verweilen stattfindet, während die κινήσεις kein Bleiben, sondern ein Verändern der Lage, Stellung ist.

Diese Erklärung giebt Plutarch nun auch selbst ausführlicher. Φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ σχέσεις καὶ διαθίσεις, εἰς ἃς περιόμιναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πανὸς ἢ τιος Βάκχης σχῆμα διαθίτης ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἰδεῖν ἐπιμένωσι. Absichtlich sind hier die Worte περιόμιναι und ἐπιμένωσι gebraucht, um auf φορὰς und μοαί zurückzuweisen; das διαθίςθαι 'auseinanderlegen, ordnen' ist die zweckmäßige Figuren bildende κίνησις, φορὰ, welche auf dem Leibe malerisch eine Körperhaltung, Gestalt, ein σχῆμα hervorbringt, welches als Ergebnis dieses διαθίςθαι auch διὰθίσις 'Auseinanderlegung, Anordnung, Darstellung', d. i. metonymisch 'Dargestelltes, Angeordnetes, Auseinandergelegtes' heißt. Vgl. Aristox. Rhythmk. p. 270 Mor. διὰθράς τις ἐστὶ τῶν τοῦ σώματος μερῶν τὸ σχῆμα, γινόμενον ἐκ τοῦ σχεῖν πρὸς ἑαυτὸν αἰτῶν, ὅθεν δὴ καὶ σχῆμα ἐκλήθη. Für den Zuschauer sind diese σχήματα aber εἶδη, etwas Geschehnes, Erscheinungen. Im allgemeinen als Apoll, Pan, eine Bakelantin gekleidet, treten die Darsteller auf und bringen nun durch die κινήσεις, μοαί besondere Erscheinungsformen, Gestaltungen dieser nachgeahmten Personen hervor. In diesen Erscheinungsformen bleiben sie dann eine Zeit. Und insofern heißen dieselben auch μοαί. Der Name σχέσεις, Haltungen, weist auch auf Dauer hin.

Ob und wie diese Zeiten des Bleibens bestimmt gemessen werden, darüber sagt Plutarch nichts. Hiefür geben uns Psellus und Aristides Quintilianus die nötigen Bestimmungen.

Daß zunächst die σχήματα nach der Zeitdauer bestimmt gemessen wurden, giebt Psellus an. Es heißt in den Fragmenten desselben § 6: Τῶν δὲ ὑπομνημάτων ἕκαστον οὕτε κινεῖται συνεχῶς οὕτε ἡρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ καὶ τὴν μὲν ἡρεμίαν σημαίνει τὸ τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ σιλλαβή. οἰδεύς γὰρ τούτων ἐστὶν αἰσθίσθαι αἶεν τοῦ ἡρεμῆσαι τὴν δὲ κίνησιν ἢ μετέβασις ἢ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα, καὶ ἢ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον, καὶ ἢ ἀπὸ σιλλαβῆς ἐπὶ σιλλαβήν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ἵππο τῶν ἡρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γινώσκμεν, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι διὰ μικροσυστήματα ὥστε ὅροι τινὲς ὅστις τῶν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχομένων χρόνων νοητὸν δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ὑπομνημάτων ἕκαστον οἷον ὁμοίως συγκατεῖται ἐκ τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὡς ἐκ μερῶν τινων συγκατεῖται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὡς ἐκ τῶν διορίζοντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνους.

Die Zeit, Zeitdauer der κινήσεις, der Übergänge aus einem σχῆμα in ein anderes, ist hiernach nicht erkennbar, ἄγνωστος, weil sie klein ist, und

bildet gleichsam eine Grenze zwischen den Zeiten, Zeitdauern der ῥηματα, der Ruhen, in denen die σχήματα wahrgenommen werden, welche Zeiten erkennbar sind. Der Rhythmus aber besteht nicht aus der einen oder andern Art dieser Zeiten allein, sondern aus beiden zusammen, aus den erkennbaren wie aus gewissen Teilen und den nicht erkennbaren, als den jene von einander abgrenzenden Zeiten.

Der Ausdruck ῥηματα ist ein Negatives und bezeichnet das Nichtbewegtsein, legt also mittelbar auf den positiven Ausdruck κινήσις das größere Gewicht. Dagegen entsprechen sich als zwei positive Arten des Sichverhaltens zum Raum hinsichtlich der Dauer des Seins an einem Ort darin die Ausdrücke κινήσις und μορφή.

Wie nun aber die erkennbaren Zeiten der σχήματα gemessen wurden, giebt Aristides Quintilianus an, p. 32, 33 Mssb, p. 48 Casar. Πρώτος μὲν οὖν ἐστὶ ἄτομος καὶ ἐλάχιστος ἐλάχιστον δὲ καλῶ τὸν ὡς πρὸς ἡμᾶς, ὃς ἐστὶ πρῶτος καταληπτὸς αἰσθήσει οὗτος δὲ ὁ ἐμπροσθεν μονάδος οἰοῦναι χώραν ἔχει. θεωρεῖται γὰρ ἐν μὲν λίξιν περὶ συλλαβῆν, ἐν δὲ μίσει περὶ φθόγγον ἢ περὶ ἓν διάστημα, ἐν δὲ κινήσει σώματος περὶ ἓν σχῆμα. Es ist hiernach eine gemeinsame unteilbare Zeiteinheit, welche gleichsam die Stelle der Einheit einnimmt, wodurch die Dauer der σχήματα gemessen wird. Ich sage: der σχήματα, denn hierauf führt der Zusatz ἐν zu σχῆμα. Aristides will damit offenbar sagen, daß nicht mehr als ein σχῆμα in der Zeit eines χρόνος πρῶτος stattfinden könne und daß die von vielen σχήματα zusammen eingenommene Zeit mit demselben gemessen wird. Es ist aber damit nicht ausgeschlossen, daß ein σχῆμα auch von längerer Dauer als ein χρόνος πρῶτος sein könne, wie ja auch Aristides nicht das Vorkommen langer, d. i. zweizeitiger Silben leugnet. Die erkennbaren Zeiten der σχήματα werden also durch eine feststehende Einheit der Zeit gemessen, welche unteilbar und die kleinste sinnlich noch auffassbare ist. Diese Auffassbarkeit ist aber nicht absolut zu verstehen; denn bemerkbar sind ja die χρόνοι ὑγρότοις jedenfalls, sonst könnte von ihnen gar nicht die Rede sein. Sie sind nur so viel kleiner, als der χρόνος πρῶτος, daß sie gar nicht als Teile des rhythmischen Systems mit berechenbar sind. Der kleinste solche Teil ist der χρόνος πρῶτος, und zwar λίγισται οὗτος πρῶτος ὡς πρὸς τὴν τῶν λοιπῶν φθόγγων σύγκρισιν und ἐκ τοῦ τῶν ἑξῆς μεθόδους ἀκριβέστερον συνορᾶται. Hier nimmt Aristides Quintilianus als Beispiel nicht die Silben und die σχήματα, sondern die Töne, und so wird man denn auch, wenn er nun als die ferneren rhythmischen Zeiten den 2, 3, 4 mal so großen angiebt, zu vermuten veranlaßt, daß die letzten beiden größten weniger bei Silben und σχήματα und bei beiden besonders in ihrer Verbindung mit Gesang vorkommen. Rhythmische berechnete Zeiten jedenfalls sind nur solche, die in einem bestimmten arithmetischen Verhältnis stehen.

Indessen besteht nach den obigen Worten des Psellus der Rhythmus nicht bloß aus diesen berechenbaren, erkennbaren Zeiten

(auf die *ῥυθμίσις* des Arist. Quint. braucht hier nicht eingegangen zu werden), sondern auch aus den sie trennenden, abgrenzenden nicht erkennbaren, d. i. nach dem eben Erörterten nicht berechenbaren Zeiten. Und zwar besteht er wesentlich und immer zugleich aus diesen. Denn jene erkennbaren können ohne solche abgrenzende Zwischenzeiten gar nicht auf einander folgen.

Das Wort Rhythmus ist nun aber in diesen Stellen des Psellus und des Aristides Quintilianus bloß von der Zeit gebraucht. Dagegen fanden wir es oben bei Plato von der ganzen Orchesis gebraucht und dieser gleichgesetzt. Wie vereinigt sich dies?

Zu erwarten ist, daß in der Orchesis der zeitliche Rhythmus enthalten ist und daß mit dem Worte Rhythmus als Ganzes die Orchesis, in ihr aber vorzugsweise ein Teil, nämlich die Zeitordnung, bezeichnet wird.

Wie heißt denn der andere Teil, und was ist dieser andere Teil?

Der andere Teil der Orchesis aber ist die räumliche, körperliche Seite derselben. Dieser besteht, wie oben angegeben, aus Bewegung und dauernder Haltung. Während der Haltung ist der Körper unbewegt, und auch auf das geordnete Verhältnis der Körperteile in derselben ist das Wort Rhythmus angewandt. Vgl. Arist. Quintil. p. 31 Meib., p. 16 Casar: *ῥυθμός λέγεται καὶ τὸ τῶν ἀκινήτων σωμάτων, ὡς παρὰ τὸν ἱερῶν ἀδελφὰς, (καὶ τὴν πλείων τῶν κινουμένων)*. Damit stimmt der Sprachgebrauch des Leukippos und Demokritos, wonach *ῥυθμός* = *σχῆμα* ist; Aristot. Metaph. A und H. Derselbe erklärt sich aus ihrer Lehre, daß die Atome in ihrer ewigen Fallbewegung durch den unendlichen Raum verschieden schnell bewegt die verschiedenen Formen bilden, daß also Schemata eine Art des Falles verschiedener nahe verbundener Atome sind. Vgl. Lange 'Geschichte des Materialismus' 3. Aufl. S. 16 ff. Es wird also das Wort Rhythmus entsprechend auch von dem geordneten Verhältnis der Körperteile in der dauernden Haltung des Tanzenden gebraucht. Gilt es nun so von *σχῆματα* sowohl nach ihrer zeitlichen als nach ihrer räumlichen Seite, so ist es um so begreiflicher, daß synekdochisch die ganze Orchesis von Plato in den *Leges* (s. o.) dem Rhythmus gleichgestellt wird.

Allein welche Art der Ordnung erubrigt nun noch für die Bewegungen in der Orchesis? Eine zeitliche kann es nicht sein; denn nicht erkennbare Zeiten können auch nicht in ein geordnetes Verhältnis zu einander treten. Es müssen mithin die Bewegungen selbst ein solches haben. Dies kann in ihrer Art und ihrer Größe bestehen.

Was die Art der Bewegungen betrifft, so können wir darüber wenig sagen; und wenn uns schon die einzelne Bewegung selbst unbekannt ist, mit geringer Ausnahme, so wissen wir noch weniger über das Verhältnis der einzelnen zu einander. Beim tragischen Tanz war aber die Mannigfaltigkeit in der Art der Bewegungen hauptsächlich auf Leib und Arme be-

schränkt, während die Beine bei dem Ernst der Tragödie wenig andere Bewegungen als Schritte machen konnten; namentlich war das bei den Schauspielerinnen der Kothurne halber nicht anders möglich. Die Bewegung der Arme war aber auch für ein rhythmisches System weniger geeignet als für den Ausdruck einzelner; denn ihr diente als Maßstab und Anhalt die Lage zum Körper des Tanzenden, einem selbst seine Lage immer ändernden Gegenstand. Und dieser Körper änderte wiederum teilweise auch eben im Verhältnis zu den beweglichen Armen fortwährend seine Lage; insoweit er aber es im Verhältnis zum Boden und zu Dingen in der Nähe that, verwieselt jede Änderung rasch die Erinnerung des Vorhergehenden. Nach vielen *gogol* konnte man daher eine geordnete Vereinigung derselben zu einem System schwer im erinnernden Geist zusammenfassen. Nur wenn mehrere gleichzeitig dieselben oder auf einander abzielende Bewegungen mit Leib und Armen machten, konnte sich darin ein rhythmisches System einer Art von Bewegungen erkennbarer zeigen.

Allein das Ursprüngliche und Wichtigere waren auch nicht diese Bewegungen, sondern diejenigen der Füße. Denn es heißt Athen. XIV 630 [Kaibel III 390 c. 28 bc]: *πρωταῖα (coni. Meineke; Manuser πρώται) δὲ εἶρηται ἢ περὶ τοὺς πόδας κίνησις τῆς διὰ τῶν χειρῶν*. Diese Worte sind nun aber gerade aus einem Zusammenhange genommen, der uns für die Kenntniss der tragischen Tanzkunst wichtig ist. Jene Worte beziehen sich zunächst auf die *σαρπηκὴ ὀρχήσις*, die *οἰκνυς*, und werden mit den Worten begründet [630 c]: *οἱ γὰρ παλαιὸι τοὺς πόδας πολλὸν ἐκινούσαντο ἐν τοῖς ὀρχήσιν καὶ τοῖς χορηγίοις. οἱ δὲ ἁρῆται (von denen die *οἰκνυς* abgeleitet wird) χορηγικοί, διὸ καὶ ποδῶντες*. Hier ist, als auf das Charakteristische, auf die schnelle Bewegung der Füße das Gewicht gelegt. Dann werden je 3 Arten *ὀρχήσις τῆς οἰκνυκῆς* und *τῆς λυγρῆς πορεύσεως* unterschieden und die *σαρπηκὴ (οἰκνυς)* mit der *πυργίῃ*, die *τραγικὴ* mit der *χειρῶν δεικνῇ*, die *χορηγικὴ (κρόδαξ)* mit der *ἐπορχηματικῇ* verglichen. Vgl. auch Westphal 'D. Musik d. griech. Alt.', 1883, S. 28 116. Auch bei der *πυργίῃ* wird wieder auf die *πόδας* das Hauptgewicht gelegt, indem es heißt: *τόνους δὲ διὰ τῶν ποδῶν εἰς τὸ διώκειν καὶ εἰς τὸ ἱππομένους γαίαν*. Das aber heißt es: *ἢ δὲ χειροναδικῇ πνευματικῇ ἐστὶ τῇ τραγικῇ ὀρχήσιν. ἢ ἐμύλεια καλεῖται*. Hier begegnen wir also wieder dem Ausdruck *ἐμύλεια* für die tragische Orchestik. Und wieder handelt es sich in dem Zusammenhang um Bewegung als das Charakteristische. Denn wenn es nun weiter heißt: *ἐν ἑκατέρῃ δὲ (der *χειροναδικῇ* und *ἐμύλεια*) ὁρᾶται τὸ βαρὺ καὶ σιμνόν*, so erklärt sich dieses, weil es im Gegensatz zu dem von der *πυργίῃ* Gesagten steht, als vorzüglich von der Bewegung gemeint, und zwar derjenigen der Füße. Die Schnelligkeit und Langsamkeit ihrer Bewegung besteht einerseits darin, daß sie von kürzeren oder längeren Zeiten der Ruhe, der *οἰκνυα*, unterbrochen wird, anderseits in der verschiedenen Geschwindigkeit der Bewegungen der Füße selbst. Beides zusammen bewirkt das schnellere Vorwärtskommen und Verändern des Orts.

Nun wird nachher die *χειροναδικῇ* etwas näher beschrieben, p. 631 b.

wo es heisst: *ἔσκε δὲ ἡ γυμνοπαιδικὴ τῇ καλουμένῃ ἀναπάλῃ παρὰ τοῖς παλαιοῖς. γυμνοὶ γὰρ ὀρχοῦνται οἱ παῖδες πάντες, ἑρπύθμους πορὰς τινας ἀποτίμουντες* (O ἀποτίμουντες, was Meineke [desgl. Kaibel] vorzieht, ohne Gründe anzugeben) *καὶ σχήματά τινα τῶν χειρῶν κατὰ τὸ ἀτάλον [ἀνάπαλον Kaibel]. ὥστ' ἐμφαντεῖν θεώρημά τι τῆς παλαιότητας καὶ τοῦ παγκρατίου κινούμεντες ἑρπύθμως τοὺς πόδας.* Das ἀποτίμουν bezieht sich zunächst auf πορὰς τινας. Dafs Gruppen von gewissen πορὰν von anderen Gruppen solcher abgeschnitten wurden, davon sagt der Text nichts; vielmehr bezieht sich das ἀποτίμουντες [ἀποτελοῦντες] auf die πορὰς selbst, d. i. auf jede πορὰ. Es bezeichnet die Weise, wie sie abgegrenzt wurden, dafs dieses nämlich in einer scharfen, bestimmten Weise geschah, dafs sie gleichsam abgeschnitten waren. Dies paßt weniger auf Bewegungen der Füße: denn wenn diese niedergesetzt werden, so macht das den Eindruck eines regelmäfsig eintretenden Endes, nicht aber den einer in ihrem Verlauf, der auch weiter gehen könnte, abgeschnittenen Bewegung. Die Hände aber bewegen sich, soweit sie nicht, was seltener geschieht, an Leib oder Umgebendes angelegt werden, im Freien umher, so dafs ihre Bewegungen nur durch ein Abschneiden im Verlauf beendigt werden. Somit denke ich hier nur an Bewegungen der Hände und ziehe den Genitiv τῶν χειρῶν auch schon zu πορὰς τινας. Ich ziehe dann aber auch das ἀποτίμουντες zu σχήματά τινα, nur in zeugnatischem Sinn, so dafs es hier in die Bedeutung des scharfen Abgrenzens und Gestaltens übergeht. Dadurch nun stellen sie ein Schauspiel der Palästra und des Pankrations vor Augen, und dies thun sie, indem sie die Füße errhythmisch bewegen.

Hier ist nun merkwürdig, dafs das Errhythmische nicht zunächst in den σχήματα gefunden wird; denn entfernter gehört es dann doch auch zu σχήματα; Krüger 'Att. S.' § 58, 2. In dem Verbum ἀποτίμουντες ist auf die Ähnlichkeit angespielt, welche das abgemessene, regelmäfsige und oft wiederholte Bewegen derselben aus einer Lage in eine andere mit dem Schneiden, Abschneiden hat. Das Errhythmische der πορὰν aber besteht darin, dafs sie immer nach bestimmt berechneten Zeiten eintreten. Diese sind die der σχήματα. Bei den σχήματα erscheinen sie als Dauer derselben; bei den πορὰν aber als Pausen in der Bewegung, als Ruhen von derselben. Ebenso haben wir uns dann auch das Errhythmische in der Bewegung der Füße vorzustellen, κινούμεντες ἑρπύθμως τοὺς πόδας.

Hienach erklärt sich dann auch die Stelle Ciceron. Parad. III 26: *Histrion si paulum se movit extra numerum aut si retusus pronuntiatus est syllaba una brevior aut longior, exsibilatur, excluditur* - Dionys Halicarn. de comp. verb. ed. Goeller, sectio XI p. 62 63: τὸ δὲ αὐτὸ (wie bei den Tonhöhen. καὶ ἐπὶ τῶν ῥυθμῶν γινόμενον ἰδιασάμεν, ἅμα πάντας ἀγανακτοῦντας καὶ δυσχεροστομύμενους, ὅτι τις ἢ προῦδεν ἢ κίνησιν ἢ μορφήν ἐν ἀεσπέτοις ποιήσαστο χρόνοις καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἀφανίσουσιν. Vgl. zum Wort μορφή, oben die Stelle bei Plutarch. Gyllers Hinweis auf Odys. XI 367 paßt nicht, weil ἐπίων bei Dionysius dabei fehlt. Auch Dionys. V p 446 verbindet der Zusammenhang μορφή nebst andern analogen Bildern mit dem

Subjekt ὁχοροῖσι. Hier aber geht κίνησις vorher, was sich auf den Leib bezieht.

Also ein ganz bestimmt in der Zeit Berechnetes, Abgemessenes war die Orchesis.

Aber dies alles giebt uns doch noch keine Aufklärung über das ὁχοῖσθαι ποδῶν παρὰ ποδῶν. Zeitlich kann dies nicht gemeint sein, denn zeitlich kann eine ποδὰ nicht zur andern in ein geordnetes Verhältnis treten. Dies kann sie nur mittelst des Dazwischentretens der στήματα und der Zeiten, die sie dauern. Wenn aber das ἀσπάζειν τῇ ἐμπύκνῃ gerade in einem Verhältnis von ποδὰ zu ποδὰ gefunden wird, so muß es doch ein dem Wesen der ποδὰ selbst unmittelbar Eigenes sein, welches in Verhältnis tritt. Es sollen nun zwei Tänzer ποδῶν παρὰ ποδῶν tanzen. Und da liegt offenbar nichts näher als die Vorstellung, daß immer eine ποδὰ des einen sich bestimmt auf die des andern bezieht, im Wechsel eine gegen die andere gehalten. Dies aber wird nicht bloß in den Bewegungen des Leibes und der Arme der Fall sein, sondern auch in denen der Füße. Sie werden eine bestimmte Richtung und GröÙe haben, so daß dadurch ein harmonisches Ganze, die ἐμπύκνῃ, entsteht.

Ich habe hier παρὰ als Angabe einer Vergleichung gefaßt. Um diese Erklärung sicher zu stellen, wird es gut sein, ein paar andere noch zu besprechen. Vgl. Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 413 ff. Es kann παρὰ auch temporellen Sinn haben. Allein dieser kann hier deshalb nicht stattfinden, weil die Zeit der ποδὰ nicht erkennbar, nicht berechenbar ist, also auch nicht in ein harmonisches System, eine ἐμπύκνῃ aufgenommen werden kann. Ferner kann παρὰ räumlichen Sinn haben. Und hier kann es 1. die Richtung oder Bewegung in die Nähe einer Person oder Sache bezeichnen; aber die ποδαὶ der ἐμπύκνῃ können ja nicht bloß in Annäherung bestehen; 2. die Richtung oder Bewegung bei einem Orte vorbei, neben hin, neben vorbei; aber darin, daß eine ποδὰ neben der andern hin geht, kann doch nicht dasjenige schon bestehen, was das Wesen der künstlerischen ἐμπύκνῃ ausmacht; und dasselbe wäre 3. von der Angabe einer räumlichen Verbreitung in der Nähe eines Gegenstandes und von der Angabe einer unbestimmten Nähe zu sagen; 4. paßt auch die Bedeutung nicht, wonach παρὰ c. acc. zur Angabe einer Person oder Sache dient, von der die Handlung abhängt. In diesem Sinn würde das Charakteristische hier darin bestehen, daß eine ποδὰ von der andern abhinge, die folgende von der vorhergehenden. Aber es müßte dann ein Verbum bei ποδὰ stehen, wie etwa ἐχέτω u. dergl. Die bloße Verbindung des einen Substantivs mit dem andern durch παρὰ kann nicht die Verursachung des einen durch das andere bezeichnen, und ὁχοῖσθαι kann in jener Verbindung mit ποδῶν παρὰ ποδῶν auch nicht das Verursachte sein; 5. wird παρὰ c. acc. zur Angabe einer Gemüthsheit gebraucht, in der sinnlichen Anschauung einer Nebeneinanderhaltung oder -stellung einer Handlung neben einen Gegenstand. Dann steht aber ein Verbum des Prüfens, Untersuchens u. ähnl. dabei, was hier fehlt.

Ich fasse daher jene Worte Plutarchs δύο τοῖς εἰδονίμοις καὶ ποιο-

μεινους ἀνασώζειν τὴν ἐμύλιαν ἴσινον τινὲς ὀρχήσθαι πορὰν πορὰν
so auf, daß von jenen beiden, welche die ἐμύλιαν wieder in ihren ge-
sunden Zustand versetzen wollten, einige verlangten, daß sie Bewegung
um Bewegung, die eine gegen die andere gehalten, in Verhältnis und
Vergleich zu einander tanzen sollten; daß mithin in diesem ver-
gleichsmäßigen Verhältnis der πορὰ zur πορὰ das Wesen der
ἐμύλια bestand.

Fragen wir uns nach allem diesem, was der Ausdruck ῥυθμός und
ἐμύλια im Verhältnis zu einander bedeute, so werden wir sagen: Rhyth-
mus bedeutet die Ordnung der Orchesis zunächst rücksichtlich
der Zeit, dann aber überhaupt, mit synekdochischer Ein-
schließung der Ordnung des Raums, durch welche die Orchesis
sich bewegt. In letzterer Hinsicht findet sich das Wort im be-
sonderen von der Stellung einer Bildsäule gebraucht. Im all-
gemeinen Sinn aber wendet es Plato in der oben angeführten
Stelle der *Leges* auf die ὀρχησις überhaupt an. Ἐμύλια aber
bedeutet zunächst die Ordnung der räumlichen, sich nach dem
μέλος richtenden Bewegung in der tragischen Orchesis, dann
aber synekdochisch die tragische Orchesis überhaupt. Vgl.
Aristoph. *Ran.* Schol. 806: [λόγων ἐμύλιαν: Ὅτι καταχρηστικῶς εἶναι τὴν
ἐρρυθμίαν . . .]. Suidas: ἐμύλια· χορικὴ ὀρχησις, ἢ εἰρυνθαία· καὶ ἡ μετὰ
μέλους τραγικὴ ὀρχησις. — Hesych.: ἐμύλια· εἶδος ὀρχήσεως. καὶ Πλάτων
ἐπαινεῖ τὴν ὀρχησιν καὶ φησιν ἡ ἀπὸ τοῦ μέλους ὠροῦσθαι ἢ ἀπὸ τοῦ πρὸς
τὰ μέλη γίνεσθαι.

Zu größerer Deutlichkeit verdient hier aber noch die schon oben an-
gezogene Stelle aus Aristoteles, *Poet.* k 1447^a B, näher betrachtet zu werden.
Sie lautet vollständiger: αὐτῶ δὲ τῷ ῥυθμῷ (χρωμένη μιμνῆται· χωρὶς ἁρμονίας
ἢ (εἰρη) τῶν ὀρχησάτων. καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν
μιμοῦνται καὶ ἡθῃ καὶ πάθῃ καὶ πράξεως. Fragt man, was er hier unter
Rhythmus ohne Harmonie versteht, so ist die Erklärung darin gegeben,
daß er vorher von einer Verbindung μόνον der ἁρμονία und des ῥυθμός in
der αἰλητική und καθαριστική sprach, in welcher Verbindung zur reinen
Instrumentalmusik der Rhythmus zeitlich gedacht ist. Es muß also auch
mit αὐτῷ τῷ ῥυθμῷ 'dem bloßen Rhythmus' derselbe zeitlich vorgestellt
sein. Bloße Zeit kann nun aber der bloße Rhythmus nicht sein; denn
geteilt, gegliedert werden kann die bloße Zeit nicht, sondern sie muß durch
etwas gegliedert werden. Dies giebt Aristoteles an durch die Worte διὰ
τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν. Susemihl übersetzt dieselben: durch Ausprägung
in den Formen des bewegten Menschenkörpers. Wenn nun diese schemati-
sierten Rhythmen, die in den σχήματα verkörpertem berechenbaren Zeiten
und die in den πορὰ verkörpertem nicht berechenbaren Zeiten, allerdings
auch als Zeitgliederung die Gedanken ausdrücken, so thun sie das doch
wesentlich auch durch die körperlichen Formen und die Bewegungen, womit
dieselben im Wechsel hervorgebracht werden. Und es ist ein Mangel im
Ausdruck und auch in dem Gedanken dieser ganzen Stelle, daß das μιμνῆσθαι

entsprach der Entfernung, welche in der Stellung dann der eine Fuß von dem andern hatte. Nun kommt es aber beim verhältnismäßigen Schreiten nur auf den angeführten Teil des Schritts an; denn nur darum handelt es sich bei einem Tanz, wie viel man vorwärts oder rückwärts kommt. In der ποσά ist aber auch der übrige Teil des Schritts mit enthalten: beim Vorwärtsschreiten nämlich derjenige, welchen der vorher zurückstehende Fuß bis zum Vorderende des nachher zurückstehenden, des stehen gebliebenen durchmalt; und beim Rückwärtsschreiten derjenige, welchen der vorher voranstehende Fuß bis zum Hinterende des nachher voranstehenden, des stehen gebliebenen durchmalt. Faßt man nun die ὁδός, die Gesamtheit der Entfernungen, διαστήματα, als eingeteilte via, Weg, als Ort auf, so enthält die Gesamtheit der σχήματα, sofern darin die Stellung der Füße immer einen Teil bildet, diese ganze ἐμύλλα der Füße mit jeder geschrittenen ποσά παρὰ ποσάν. Und diese Art der Auffassung scheint das σχηματίζοντων ἔκθετον mit zu enthalten. Indessen diese Auffassungsweise dürfte doch erst eine spätere sein. Denn sie stimmt nicht zu dem Ausdruck κίνησις σώματος, womit man ursprünglich die ὀρχησις bezeichnete und der sich auch dafür erhielt. Dieser deutet vielmehr darauf, daß die ὁδός als Handlung, iter, Gang aufgefaßt ward und man es nicht für nötig hielt, den für die ἐμύλλα nur in Betracht kommenden Teil des Schritts abzusondern, weil sich von selbst verstand, daß nur dieser berechnet ward. Überdies war es auch nicht einmal ganz möglich, diesen allein in den σχήματα darzustellen; denn die Größe des stehen bleibenden Fußes zählte in dem berechneten Teil, dem διάστημα beider Füße, nicht mit, und sie war doch im σχῆμα immer mit vorhanden und sichtbar. Und man konnte doch auch für das System des zeitlichen Rhythmus die unberechenbaren Zeiten der ποσά nicht unbeachtet lassen, weil dies eben aus den berechenbaren und unberechenbaren zusammen bestand. Natürlicher und einfacher folgerecht bleibt daher die ursprüngliche Auffassungsweise, und diese ist ja auch in dem Ausdruck ποσάν παρὰ ποσάν bewahrt, daß man nämlich die Größen der Schritte, der Bewegungen maß und verglich.

Der Vollständigkeit halber will ich hier noch etwas genauer auf den Begriff der δριζῆς eingehen. Zu seiner Erklärung darf man nicht die Stelle bei Athenäus 21 f herbeiziehen: Καὶ Τέλεισις δὲ ἢ Τελέσιος ὁ ὀρχησοδιδάσκαλος πολλὰ ἐξείρηκε σχήματα, ἅκρω ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα δεικνύουσας (excidit χρυσάμενος Meineke). Denn zunächst ist hier bloß von den χερσὶ die Rede, während Plutarch die δριζῆς nicht ausdrücklich auf diese beschränkt, wenn er sie auch ihnen ganz vorzugsweise zuschreiben muß; s. sogleich. Sodann bezieht sich das δεικνύουσας auch auf σχήματα, während Plutarch gerade die δριζῆς von dem σχῆμα unterscheidet; und es wird auch dem Telesis ganz allgemein ein großes Lob als einem Lehrer und Erfinder in der Orchestik erteilt, so daß an ein spezielles Gebiet, wie es Plutarch mit seiner δριζῆς meint, bei diesem Lob des Athenäus nicht zu denken ist; vorzüglich liegt dies Allgemeine in dem bei δεικνύουσας stehenden Objekt τὰ λεγόμενα, welches die bei der Orchestis gesprochenen Worte überhaupt als

Gegenstand des *deixis* bezeichnet. Dieses hat daher den allgemeinen Sinn von 'darstellen'.

Dieses hat die *deixis* bei Plutarch nicht. Sie ist nicht etwas Nachahmendes, sondern etwas die Dinge selbst Kundthuendes.

Zur Nachahmung werden das *σχῆμα* und die *ποσά* verwendet. Das *σχῆμα* ahmt eine *ποσά* und *idéa* nach, eine Gestalt und deren besondere Erscheinung, und ist eine Haltung und Anordnung. Es wird auf dem Leibe, also durch die Garderobe, ein Charakterbild in malerischer Weise, angeordnet, und es wird in den besonderen Erscheinungsweisen, Figuren, auf deren Hervorbringung die Bewegungen zielen und worin sie endigen, vor dem Darsteller gewisse Zeiten verweilt. Die *ποσά* aber sind eben diese Bewegungen, wodurch die *σχῆματα* hervorgebracht werden. Ihre orchestische Bedeutung geht aber nicht in diesem Zweck auf, sondern sie sind auch selbst etwas Ausdrucksvolles. Sie sind ein *ἰμνητικόν*, etwas, das die Eigenschaft hat, ein anderes in sich zur Erscheinung zu bringen, etwas Ausdrucksvolles; und was so ausgedrückt wird, ist ein *πάθος*, ein Begegnis, ein empfangener Eindruck, oder eine *πράξις*, ein spontanes Thun, oder eine *δύναμις*, ein Vermögen etwas zu thun, z. B. eine Drohung. Bei der Wortstellung *πάθος τινός ἰμνητικόν ἢ πράξις ἢ δύναμις* stellt sich *δυνάμις* näher zu *πράξις* und mit demselben dem *πάθος* gegenüber; ich nehme daher *δυνάμις* als Vermögen etwas zu thun.

Wenn nun der Choreut und Schauspieler überhaupt eine Rolle, also nicht seine eigene wirkliche Person spielt, so scheint es, daß alle seine Bewegungen nur nachahmende, ein *μυμητικόν*, sein können. Was soll denn in ihnen noch ein *δηλοῦν τι ἀληθὲς τῶν ὑποκειμένων* oder, wie es nachher heißt, ein *κυρίως αἰτὰ δηλοῦν τα πράγματα*? Dies soll kein *μυμηθῆναι* sein; wenn aber doch eben der Choreut und Schauspieler durchaus wesentlich eine Rolle spielen, so scheint etwas, was kein *μυμηθῆναι* ist, nur ein Aus der Rolle-fallen sein zu können; und das kann doch kein wesentlicher Teil der *ὄρχησις* sein. Es bleibt also nur übrig, daß etwas, was ein *μυμητικόν* ist, doch nicht die *μυμησις* zum Hauptzweck hat, sondern das *δηλοῦν* eines Wirklichen. Und dieses Wirkliche muß etwas sein, was nicht zum Charakterbild gehört, das der Darsteller spielt, also etwas aus der wirklichen Welt um ihn, worin er ja spielt. Und das besagen denn auch die von Plutarch für die *αἰτὰ τὰ πράγματα* angeführten Beispiele, *τὴν γῆν, τὸν οὐρανόν, αἰετοὺς τοὺς πτηνοίαν*. Die Erde und der Himmel sind, da es sich um *αἰτὰ τὰ πράγματα*, also nicht um Dekorationen handelt, die wirklichen, also die umgebende Natur. Und die Nehen sind, da noch ausdrücklich *αἰετοὺς* dabei steht, nicht die vorgestellten Personen des Stücks, sondern andere als wirkliche gegenwärtige, also Zuschauer, Rhabdophoren und wer sonst keine Rolle spielte. Somit giebt Plutarch in vollständiger Disposition die Natur und Menschen an, welche Gegenstand der *deixis* sind. Die *deixis* ist aber nicht als Darstellung, sondern als Hinzeigen auf jene Gegenstände zu fassen. Dieses Hinzeigen fällt aber nicht aus dem Rahmen der Kunst heraus und wird nicht zur Prosa, weil es *ῥάγει τὰ καὶ ἀρεθῶς* geschieht, und zwar als Teil der Orchestis.

Größe des Schritts. Das $\beta\eta\mu\alpha$ und das $\beta\eta\mu\alpha \delta\iota\pi\lambda\omicron\upsilon\varsigma$ haben die Griechen beide erst von den Römern übernommen, gleich dem *gradus* und *passus* von 2 $\frac{1}{2}$ und 5 Fuß; Lepsius 'Die Längennasse der Alten' S. 36. Diese Größe kommt also für die Orchesis nicht in Frage. Sie würde auch deswegen nicht sich eignen, weil dabei der schreitende Fuß immer um 1 $\frac{1}{2}$ Fuß vor den stehenden andern gesetzt wird, so daß es, wenn sie vorm Schreiten so standen, von der Spitze jenes bis zu der von diesem 1 $\frac{1}{2}$ + 1, und wieder von der Spitze dieses bis zu der von jenem, nachdem er wieder niedergesetzt ist, 1 $\frac{1}{2}$ + 1 Fuß beträgt. Bei der Orchesis aber kommen ein einfacher und zweifacher Schritt so in Betracht, daß dabei nur der Raum gilt, um welchen der schreitende Fuß vor den andern stehenden gesetzt wird, indem von der Spitze des stehenden bis zur Spitze des vorgesetzten gemessen wird, und beim zweifachen Schritt, in diesem Sinn zweifachen, der Zwischenraum das Doppelte beträgt, also das orchestische $\beta\eta\mu\alpha$ und $\beta\eta\mu\alpha \delta\iota\pi\lambda\omicron\upsilon\varsigma$, um es hier so zu nennen, nicht = 1 und 1 $\frac{1}{2}$, sondern = 1 und 2 ist. Zählte man den Raum dazu, um welchen der schreitende Fuß vor seinem Endziel zurückstand, was sich dannach richtet, ob er neben dem stehenden oder um 1 oder 2 hinter ihm stand und ob er um 1 oder 2 vor ihn gesetzt ward, so gäbe das die möglichen Gesamtweiten von 1, 2, 3 und 4 einfachen Schrittgrößen. Allein so sind die orchestischen Schritte nicht zu messen, bei denen es sich nur darum handelt, um wie viel man weiter kommt. Der orchestische Schritt hieß aber $\pi\omicron\varsigma$. Wie groß soll ich ihn annehmen, d. h. den einfachen $\pi\omicron\varsigma$, die Maßeinheit?

Zunächst helfe sich denken, da der Name $\pi\omicron\varsigma$ auch Fuß bedeutet, daß die Größe des einfachen Schritts = 1 Fuß sei. Dies giebt aber nicht eine ganz leichte angemessene Größe für einen Chöreuten ohne Kothurn, sondern der Doppelschritt wird beschwerlich. Und da nun alle Schritte zusammen ein symmetrisches System bilden sollen, so wird der Schritt mit dem Kothurn ebenso groß anzunehmen sein. Der Klotz und das Schleppkleid jedoch begünstigten auch beim Schauspieler nicht größere Schritte. Oberhaupt ist es für tragische Schritte, die eine gewisse feierliche Langsamkeit hatten, geraten, dieselben möglichst klein anzunehmen. So weit indessen muß man sie jedenfalls nehmen, daß 2 Personen auf 2 Quadratschritt Raum unmittelbar an einander treten und stehen können. Welche Größe nun die richtige ist? Einen gewissen Anhalt suche ich in dem Verhältnis der Schrittzahlen zu der Größe der Theaterüberreste. Am Theater zu Epidaurus (s. u.) habe ich dieselbe = 1 $\sigma\iota\theta\alpha\mu\eta$ gefunden.

Könnten auch in verschiedenen großen Orchestren verschieden große Schritte für dieselben Chorkompositionen, z. B. die der Antigone, genommen worden sein, was ja bei kyklischen Chören auch so sein mußte? Dies wäre ähnlich, wie wir dieselben Töne in etwas verschiedenen Klangfarben, z. B. auf Violinen und Bratschen, durch verschieden lange Griffe bei verschieden langen Saiten bilden. Indessen glaube ich das nicht. Orchesters waren wohl so gut von festen Verhältnissen, wie heute eine Komposition für

Violenen nicht auf Bratschen ausgeführt wird, und wie die Manegen von Cirkussen gleich groß sind.

Ein ποῖς in technischem Sinn nun ist eine Einheit von 2 Schritten, einem des rechten und einem des linken Beins. Davon ist einer der stärkere und Hauptschritt und heißt βᾶσις, der Nebenschritt ἐποῖς. Dies ist eine Erweiterung, Übertragung aus dem Einzelschritt, der aus Hebung und Setzung besteht. Man zählte beim Machen eines Weges nur die Hauptschritte und sagte so und so viele πόδες, βᾶσις, subintelligierte die Nebenschritte. Fehlte der letztere, so war darum der ποῖς, die βᾶσις doch zu zählen: nicht aber, wenn der Hauptschritt fehlte. Die Auflösung einer Weite in zwei 2 Engen wird geschritten, indem der gehobene Fuß nach einer Enge Vorbewegung leicht den Boden wieder berührt und dann nach einer zweiten solchen Vorbewegung fest niedergesetzt wird.

Wichtig ist jedoch die Frage, ob und wie weit man anderswo als in Athen die klassischen dramatischen Chöre aufführte, wie weit Partiturabschriften (bei uns druckt man Partituren noch nicht seit langer Zeit) und gestülpte Choreuten, Tänzer sowohl als Sänger, zu Gebote standen. Namentlich bei jüngeren Theatern, in denen keine dramatischen Chöre mehr stattfanden, kommen die Orchestragrößen für sie nicht in Betracht.

Es ist nunmehr zu untersuchen, ob und wie der orchestische Rhythmus wiederzufinden sei.

Nach den oben ausführlich angegebenen Worten Plutarchs folgt zunächst eine Vergleichung des Verhältnisses zwischen Orchestis und Poesie mit demjenigen zwischen Malerei und Poesie mit Bezug auf das von Simonides Gesagte. Leider sind die Worte Plutarchs verdorben. Indessen sind sie doch so weit erhalten, daß der für unsere Zwecke in Betracht kommende Gedanke klar vorliegt.

Plutarch sagt De gloria Athen cap. 3: Ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λελοῦσαν. Ὡς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γινόμενας διακρίνουσι, ταύτας οἱ λόγιοι γεγενημένας διαγοῦνται καὶ συγγράφουσιν. Ἐλ δὲ οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασιν, οἱ δ' ἄνθρωποι καὶ λέξεις ταῦτα δηλοῦσιν, ἢ καὶ τρόποις μιμήσεως διακρίνουσι, τέλος δ' ἐμποτέροις ἢ ὑπόκειται.

Zunächst mache ich hier noch darauf aufmerksam, daß hier durch δηλοῦσιν und μιμήσεως dieselbe Kunst bezeichnet ist. Vergleicht man hiermit das vorher erörterte ἢ δι᾽ ἧς οὐ μιμητικὸν εἶναι, ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων und betrachtet man, daß das genus δηλωτικὸν durch ἀληθῶς spezialisiert ist, so kommt man zu der Auffassung, daß δηλοῦν das Allgemeinere ist und daß die 2 Arten davon das ἀληθῶς (auf wirkliche Weise) δηλοῦν und das durch ein Bild δηλοῦν (das μιμεῖσθαι) sind.

In Bezug aber auf die Äußerung des Simonides, daß die Malerei eine schweigende Poesie, die Poesie aber eine redende Malerei sei, heißt es nun in der Quaestio convivialis IX 15 weiter: Καὶ ὧς, ἔφη, μεταθέσιν [alte Konj. f. μεταθήσιν] τὸ Σιμωνίδειον ἐπὶ τῆς ζωγραφίας ἐπὶ τὴν ὄρχησιν ποίησιν γὰρ εἶναι τὴν ὄρχησιν σιωπῶσαν καὶ σθεγγομένην ὄρχησιν τάλιν

τὴν ποιήσιν ἔθεν εἶπεν οὔτε γραφικῇ μιῖναι τοιγυτίης οὔτε ποιητικῇ γραφικῇς, οἷδ' ἔχονται τοπαράται ἀλλήλους. Ὀρχηστικῇ δὲ καὶ ποιητικῇ κοινωνία πάσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων τοί, καὶ μάλιστα μιμούμεναι περὶ τὸ ὑπορχημάτων ζῆτος ἑκαστὸν ἀμφοτέρω τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ ὀνομάτων μέμνησιν ὀποιοῦσι.

Hier wird zunächst, wie hinreichend klar ist (vgl. zu der verderbten Stelle Bergk 'Poetas lyrici Graeci'), die Orchestis eine schweigende Poesie und die Poesie eine tönende Orchestis genannt und dann das Wichtige hinzugefügt, daß, während Malerei und Poesie einander durchaus nicht gebrauchen, dagegen die orchestische und poetische Kunst alle Gemeinschaft und Teilnahme, die man denken mag, an einander haben. Besonders in den Hyporchemen bringen sie in energischer, nachdrücklicher Weise beide zusammen durch die Schemata und die Worte die Nachahmung zur Vollendung. Das ὀνομαίων ist nämlich nicht durch Nomina, sondern durch Worte überhaupt zu übersetzen, weil ja keine von den Worten der ποιήσις ausgeschlossen werden sollen. Hierin liegt im allgemeinen, nicht bloß daß beide zusammen dasselbe ausdrücken, sondern auch daß sie in ihrem Ausdruck, soweit möglich, sich vereinigen; denn es findet πάσα κοινωνία καὶ μέθεξις ἀλλήλων statt. Dies aber ist in der Zeit der Fall; denn beide nehmen ja Zeit ein; und wenn sie dasselbe ausdrücken, so geschieht dies auch gleichzeitig. Man wird also, wenn das auch nicht bis ins einzelste hieraus geschlossen werden kann, doch im ganzen schließen, daß die Zeitdauer der Schemata und Worte dieselbe war. Worte aber haben Silben, und Körperhaltungen können als Einheiten dasselbe ausdrückend im übrigen bestehend gedacht werden, während der Tänzende doch so viele Schritte in einer und derselben Haltung macht, als das Wort Silben hat, indem jeder Schritt so lange dauert wie eine entsprechende damit zusammentreffende Silbe. Dann findet offenbar eine κοινωνία πάσῃ καὶ μέθεξις ἀλλήλων statt.

Das zunächst Folgende trägt für unsern Zweck wenig aus; Ἀρεῖς δ' ἄν, ὁποῖο ἐν γραφικῇ, τὰ μὲν ποιήματα ταῖς χρώσεσιν ἐοικέναι, τὰ δὲ ὀρχήματα ταῖς γραμμαῖς, ὅφ' ὧν ὁρᾶται τὰ εἶδη. Wichtig ist aber dann das Folgende: Ἀηλοὶ δὲ ὁ μάλιστα κατορθοῦναι δοῦναι ἐν ὑπορχήμασι, καὶ γεγενῆσθαι πιθανώτατος ἐντοῦ (dies ist Simonides), τὸ δαῖσθαι τὴν εἴλην τῆς εἴλητος τὸ γὰρ

Ἀπλάστον ἵππον ἢ κύν' Ἀνυκλαίων
ἀγωνίων ἐκλιζόμενος ποδὶ μέμπε
καμπύλον μέλος διώκων.

Die Verderbnis des Textes (vgl. Bergk a. a. O.) hat auch hier wieder keinen Einfluß auf das, was die allgemeinen Andeutungen des Orchestischen betrifft. Denn das ist jedenfalls gesagt, daß der Tänzer ein Ross oder einen Hund mit dem Schritt nachahmt und daß er es thut, indem er dem krummen Liede nachjagt. Wie die krummen Rhythmen der μέτρος metrisch bezeichnet und die Worte konstituiert werden, ist für die allgemeine Frage gleichgültig; jedenfalls sind sie einem gekrümmten, sich windenden Wege vergleichbar. Wenn nun der Tänzer diesem nachjagt, so muß er

sich an den Rhythmus der λέξις mit dem Tanze angeschlossen, also dessen Zeitverhältnisse nachgebildet haben, und zwar nicht bloß dessen Zeitverhältnisse, sondern auch dessen Zeitgrößen: denn hätte er andere, wenn auch in denselben Verhältnissen stehende, aber doch andere genommen, so wäre er bald mit demselben auseinandergekommen. Das Bild des Verfolgers setzt zwar ein Hinterhersein voraus, während wir doch nicht annehmen können, daß der Tanz erst seinen Schritt gethan habe, nachdem die ᾠδή ihren Ton gesungen habe; das ist nur die *claudicare* der *comparatio*, die in dem Bilde des διώκειν liegt. Soll der Tanz die Rhythmen des Gesangs ausdrücken, so muß er gleichzeitig sein. Die Zeiten der σχήματα und der ὁδοί sind also dieselben. Immerhin wäre freilich nicht gesagt, daß dies so genau zu nehmen sei, daß nicht einmal eine Länge hier zwei Kürzen dort und zwei Kürzen hier einer Länge entsprechen haben.

Dies Verhältnis aber von λέξις und ὄρχησις, daß diese sich dem Gesange jener genau anschließt, wird durch das Wort ἑμύλιον ausgedrückt. Schol. Arist. Ran. 806 λόγων ἑμύλιον: ... κρούς γὰρ ἢ μετὰ μέλους τραγικῇ ὄρχησις. οἱ δὲ, ἢ πρὸς τὰς ῥήσεις ὑπόρχησις.

Nun aber ist noch das Wort ἑλείζουμος bedeutsam. Dies bezieht sich doch, da es sich von der Nachahmung eines Pferdes oder Hundes handelt, nicht bloß die zeitliche Gleichheit mit dem raschen krummen Rhythmus des Laufs, sondern auch die räumlich hin und her sich wendenden Bewegungen der Schritte. Und man muß sagen, daß dieses räumliche Hin und Her nichts als eine Nachahmung von dem krummen Gang des Laufs sein soll. Dieser Gang des Laufs ist aber mit dem Tanz gleichzeitig. Und so wird man darauf geführt, daß die Schritte in einer verwandten Beziehung zu den Zeiten des Rhythmus stehen. Daß freilich das Verhältniß ihrer Größen den Verhältnissen der Zeitgrößen entspreche, ist nicht dazu zu entnehmen; wohl aber, daß die Richtung der Schritte in dieser Stelle des Hyporchems eine krumme, d. h. hin und her gewendete war, wie der Rhythmus krumm, d. h. mannigfach wechselnd war.

Weiter heißt es bei Plutarch (vgl. bei Bergk z. a. O.): ἢ τὸ

ὄλος ἀνὰ δώτιον ἀνθεμόν πεδίον πύταται

θάνατον κινάσασα εἰρέμεν μανίων ἐλάφω

τὰν δ' ἐπ' αἰχμὴν σιγέποιαν ἔτερον κάρα πάντα ἔτοιμον κ. τ. ἔ.

μεταφορὰ λέλθην τὴν ἐν ὄρχησι διαθεσιν τὰ ποιήματα καὶ παρακαλεῖν τὸ γὰρ καὶ τὸ πόδι, πολλὸν δὲ ὅλον ὥσπερ τοὶ μεγάλθοις ἔλκεν τὸ σῶμα τοῖς μίσι καὶ ἐντέλει, τούτων δὲ λογιζμένων καὶ ὑπομένων, ἡσυχίαν ἄγειν μὴ ἐπὶ μένοις. Man lese λέλθην, stelle καὶ und παρακαλεῖν um, und lese dies μεταφορ. Dann heißt dies: „die Stelle: Wie auf Dotions Blumenfeld u. s. w.“ spricht es fast laut aus, daß die Gedichte die Anordnung im Tanze hervorbrachten (eigentlich zur Bewegung rufend antreiben) und die Hände und die Füße oder vielmehr den ganzen Leib gerade wie mit Schnüren mit dem Gesange ziehen und anspannen, welcher, wenn diese gesprochen und gesungen werden, nicht in Ruhe bleiben kann“. Die Ursache sind die Gedichte, die Wirkung

ist die Orchesis; ganz wie Plato Legum VII p. 816 A sagt: *μίμησις τῶν λεγόμενων σχήμασι γινόμενη τὴν ὀρχηστικὴν ἐξισοῦσάου τέχνην ἄπασαν*. Auch de Republ. III p. 400: *ἔπεται . . . ὁ θυμὸς γὰρ καὶ ἀκουσία λόγῳ, . . . ἀλλὰ μὴ λόγοις τοῖσις*. Und das, was Plutarch durch die beiden Stellen aus Simonides beweisen will, τὸ δίδωσαι τὴν ἑτέραν τῆς ἑτέρας, dafs die eine Kunst der andern bedürfe, nämlich die Poesie der Orchesis und die Orchesis der Poesie, besteht darin, dafs die Poesie, um zur vollen Wirkung zu gelangen, die Orchesis hervorruft und dafs die Orchesis als hervorgerufene Wirkung eben der veranlassenden Ursache, der Poesie, bedarf. Denn von der spätern Pantomimik redet ja Plutarch hier nicht; wie er denn τὸ δίδωσαι ἑτέραν τῆς ἑτέρας durch Beispiele aus dem Simonides beweist, die freilich nicht aus tragischer ἱμνία, aber doch aus der kunstvollsten Hyporchematik der alten Zeit entnommen sind. Wenn nun die Gesichte die Anordnung im Tanzen antreiben und durch die Gesänge, d. i. die rhythmisch gesungenen Worte, den ganzen Leib wie mit Schnüren, also wie Ghedergruppen, ziehen und anspannen, so ist darin doch eine Beziehung zwischen dem Rhythmus des Gesungenen und der in Bewegung gesetzten Anordnung des Tanzes ausgesprochen, der Art, dafs diese Bewegung eine Analogie zu dem Rhythmus des Gesanges haben mufs, in welcher Analogie sie zeitlich stehen.

Hier kommt nun aber noch Folgendes zur genaueren Beachtung. Athenäus XIV 628 c sagt von der alten klassischen Zeit: *οὐ κακῶς δὲ λέγουσιν οἱ περὶ λόγους τῶν Ἀθηναίων εἶναι καὶ τὰς ᾠδὰς καὶ τὰς ὀρχήσεις ἀνάγκη γίνεσθαι συνδυάσας πως τῆς ψυχῆς* und ebenda d: *ἐξ ἀρχῆς . . . οἱ ποιεῖται . . . ἐχθρόν τοις σχήμασι σημείοις μόνον τῶν ὑπομένων . . . ὁδὴν καὶ ὑπορχήματα τὰ τοιαῦτα προσηγόρευον* und d c: *εἰ δὲ τις ἀνέκτως διαθείη τὴν σχηματισμένην καὶ ταῖς ᾠδαῖς ἐκταυγάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ὀρχήσιν, οἷός τ' ἦν ἄδολμος*. Hierin ist zunächst kein Unterschied zwischen Gesängen und Tänzen mit Bezug darauf gemacht, dafs beide entstehen, wenn die Seele irgendwie bewegt wird. Sodann heifst es, in Übereinstimmung wieder mit der eben angeführten Stelle Plat. Leg. p. 816 A, dafs die Poeten die Schemata vom ersten Anfang an nur als Zeichen des Gesungenen gebrauchten, woher sie dergleichen auch Hyporcheme, d. h. Tänze nach Gesungenem, nannten. Dies erklärt sich so, dafs der Ausdruck der Seelenbewegung im Wort, dem gesungenen, der deutlichere war, also die leitende Stellung einnahm, der sich der Ausdruck im Tanz folgend anschlofs; folgend, nicht der Zeit nach, sondern dem Range nach. Nun aber kommt Athenäus auf das Mafs. Bisher redete er von den räumlichen Haltungen; und diese folgten dem Gesang. Aber wo es sich nun um das Mafs, d. i. das Zeitmafs, handelt, da wird der Tanz als das Bestimmende genannt. Denn es heifst, dafs, wenn einer, nämlich der Poeten, die Schematopöie, die Erfindung, Komposition der Gebärden, nicht mafsvoll anordnete und zu den Gesängen zum Dichten und zum Komponieren der Gesänge in seiner Poesie, d. i. in seiner Verfertigung des Gesamtkunstwerks, gelangend nichts gemäß der Orchesis, mit Rücksicht auf die Orchesis sagte, dieser verworfen

wurde. Also im Metrum, im Zeitmaße war die Orchesis das Bestimmende, und der Gesang richtete sich danach. Richtete der Gesang sich aber im Zeitmaße nach dem Tanz, so hatten beide dasselbe Zeitmaße. In allem diesen ist bei Athenäus von dem ersten Tanz der alten klassischen Zeit die Rede.

Man kann hiermit das Verhältniß einigermaßen vergleichen, wie in unserer Vokalmusik die Worte im Takt dem Rhythmus des Gesangs folgen, die Führung des Tonischen aber in der Melodie dem Inhalt des Textes sich anschließt.

Dafs dieses Metrum des Tanzes nun, ebenso wie das des Gesangs, nach bestimmten Zahlenverhältnissen geordnet war, sagt Quintilian, Inst. IX 4, 139: *Atque corporis quoque motui quaedam tempora assignas; pedes non minus saltationi quam modulationibus adhaeret musica ratio numerorum*. Das Wort *pedes* ist hier von den in einem Verhältniß von Zahlen stehenden Zeiten nicht blofs der Schritte, sondern aller orchestischen Körperbewegung gebraucht. Für das rhythmische System kommt es uns jedoch vorzugsweise auf die *pedes* der Schritte an, von denen das Wort *pedes* auch erst auf die übrigen Körperbewegungen übertragen wurde. Entsprachen nun aber nach dem früher Erörterten die Zeiten des Tanzes den gleichzeitigen Zeiten des Gesangs, so ist unmittelbar auch der Schluss gegeben, dafs die *pedes* des Tanzes dieselben, wie diejenigen des Gesanges, des gesungenen Wortes waren.

Dies würde man auch ohne solchen Anhalt in der Überlieferung schon von vornherein annehmen müssen. Denn die Einheit des chorischen Kunstwerks läßt nicht einen zweiten verschiedenen Rhythmus neben dem im Gesange zu. Da der zeitliche Rhythmus des Gesangs aber eben in einer Komposition der *pedes* besteht, so kann der zeitliche des Tanzes eben auch nur in einer Komposition der *pedes*, und zwar derselben Komposition derselben *pedes* bestehen.

Dies bestätigt sich nun durch die Untersuchung der einzelnen Füße in dieser Beziehung.

Diese nunmehr anzustellende Untersuchung wird uns aber auch noch auf das wichtige Verhältniß von der Gröfse der Schritte in einem Fuß zu der Dauer der Stellungen nach denselben führen.

Ich beginne mit dem Jambus, über den uns Diomedes ed. Keil p. 477 in dieser Beziehung das Prinzipielle überliefert. Es heißt dort: *ali a Marte ortum Iambeum strenuum ducem tradunt, qui cum crebriter pugnas iniret et letum cum clamore turqueret, ἐξ τοῦ ἱμβαὶ καὶ ποδὶν Iambus appellatur: idcirco ex brevi et longa pedem hunc esse compositum, quod hi qui iaculantur ex brevi accessu in extensum passum proferuntur, ut promptiore nisu letis etum conferant. auctor huius vibrationis Archmus Graecus perhibetur.*

ὁ Ἰαμβος

ἱξ δλίγου διαβας προφρόνως ποδὶ, ὅσσ' οἱ γνῖα
τενόνενα ῥώοντο καὶ ἐνσθενὲς ἄλδος ἵχται.

igitur hunc pedem vel umbicum gressum prisci Apuli Dauniam a duce suo Daunio prodiderunt, quod is primus, cum adversus aevem Diomedis pugnam bellum asperum misisset, gradali pugna suos ducere instituit, ut coniato pede, adsequenti paulatim dextero distentoque et progredienti laevo, et brevi successu et longo distento gradus simul et usus firmaretur, unde non immerito melum hunc umbicum gradalem quidam nuncupant Gradivoque Marti augurant, quod gradariae pugnae huius effectum moventur.

Das Wort *ἰαμβος* kommt von *ἰάπτειν* und heisst 'Wurf', zunächst in eigentlichem Sinn (Curtius 'Griech. Etym.'), dann in bildlichem Sinn (Sophokles Aj 501 λόγους ἰάπτειν, mit Worten werfen; Keil 'Anal. gramm.' 5, 21 ἰαμβὸς δὲ τὰς ἑρμῆς ἐκάλουν οἱ παλαιοὶ ἀπὸ τοῦ ἰάπτειν). Hiermit stimmt die sachliche Erklärung des Diomedes überein. Dieselbe knüpft an die sagenhafte und etymologisch falsche Angabe an, daß der rüstige Führer Jambus vom *ἰλναι* und *βοᾶν* so benannt worden sei, weil er häufig in die Kämpfe ging und das *telum*, die Wurfwaffe, mit Geschrei schwang. Hierin liegt angedeutet, daß ursprünglich der Jambus eine Verbindung von Körperbewegung und Stimme war. Dann fährt er fort, diese Überlieferung zu berichten: sie gehe dahin, daß deshalb dieser *pes*, der Jambus, aus einer kurzen und einer langen (Silbe) zusammengesetzt sei, weil diejenigen, die den Wurfspieß schleuderten, aus einem kurzen Nebertreten in einen ausgedehnten *Passus* übergehend sich vorwärts bewegten. Erklärt und begründet wird die Zusammensetzung des sprachlichen Jambus, wie die Worte *ex brevi et longo* zeigen; denn zu diesen Femininen ist *syllaba* zu ergänzen. Dies ist ein zeitlicher *pes*. Und auch abgesehen von diesem besondern Grund zeigt dies der ganze Zusammenhang; denn es wird hier *de pedibus* gehandelt, und zunächst dann von denjenigen *binarum syllabarum* p. 475, 9, als welche behandelt werden der *pyrrichus* und *spontus* und dann der *iambus*, für den als Beispiel das Wort *dies* angegeben wird p. 476, 19. Erklärt und begründet aber wird diese zeitliche Komposition aus der des räumlichen Schreitens. Wenn nämlich nun das *ex brevi accessu* auch noch von der kurzen Zeitdauer des *accessus* verstanden werden könnte, so zeigt doch das *in extensum passum* und *proferuntur*, daß an räumliche Ausdehnung zu denken ist. Denn das *extensum*, das neben *passum* steht, ist doch am natürlichsten von der räumlichen und nicht von der zeitlichen Ausdehnung zu fassen: für welche letztere hier das Wort *longum* näher läge, weil das eben vorhergegangene *ex brevi et longa* begründet werden soll. Dazu heisst es dann *proferuntur*, was eine Bezeichnung einer räumlichen Bewegung ist: so daß man schliessen muß, auch vorher seien räumliche Bezeichnungen für das gebraucht, wohinein die Schleudernden *proferuntur*. Wollte man aber sagen, dem sei schon durch das *passum* genügt und *extensum* könne dann daneben doch zeitlich verstanden werden, so wird dies nun definitiv durch das Griechische der beiden angeführten Hexameter ausgeschlossen, welche in ihrem Wortlaut manche offenbare Vorbilder des Lateins enthalten, so daß darin die Quelle der lateinischen Ausdrücke gesehen werden muß, namentlich da er handschriftlich mit lateinischen Buchstaben geschrieben

ist. Man vergleiche $\varepsilon\tilde{\iota}\varsigma\ \delta\acute{\alpha}\lambda\upsilon\sigma\upsilon$ mit *ex breui accessu*, $\tau\rho\omicron\gamma\omicron\pi\upsilon\ \pi\omicron\delta\acute{\iota}$ mit *in passum proferuntur*, $\delta\iota\alpha\beta\acute{\alpha}\varsigma$ und $\tau\epsilon\tau\rho\acute{\alpha}\pi\epsilon\tau\alpha$ mit *extensum*, $\acute{\rho}\omega\mu\epsilon\tau\omicron\ \kappa\alpha\iota\ \epsilon\iota\sigma\theta\epsilon\tau\iota\varsigma$ mit *nunc conferunt*. Wenn nun auch der griechische Text von Scaliger konstituiert ist, so ist er doch hinreichend sicher überliefert, um sichere Schlüsse darauf bauen zu können. Namentlich giebt das $\delta\iota\alpha\beta\acute{\alpha}\varsigma$ und $\tau\epsilon\tau\rho\acute{\alpha}\pi\epsilon\tau\alpha$ den Beweis dafür, daß *extensum* von räumlicher Ausdehnung zu fassen ist. Dann aber folgt, daß auch das *breui* in dem *ex breui accessu* diese bezeichnet. Denn soll das *breui et longa* durch das *breui* und *extensum* begründet werden, und wird das *longa*, das zweite Glied des ersten Verhältnisses, auf *extensum* zurückgeführt, Zeitliches auf Räumliches, und ist das erste *breui*, das erste Glied des ersten Verhältnisses, ein zeitliches, so kann das erste des zweiten doch auch nur, wie das zweite des zweiten Verhältnisses, ein räumliches sein; nämlich nicht $z : z$, sondern $z : r$, sondern $z : r$.

Der römische *passus* betrug 5, der *gradus* 2', Fuß; Lepsius 'Die Längeneintheile der Alten' Berlin, Hertz 1884, S. 36. Der römische Fuß ist 0,296, der attische nach Lepsius 0,297, nach Dörpfeld 0,2957.

Aus dem Wort *passum* darf man hier aber nicht schließen, daß die Größe eines römischen *passus* = der 5 Fuß betragenden Entfernung des vorwärts geschrittenen Fußes von der Stelle, wo er hinter dem andern stand, gemeint sei; denn es wird ja zunächst der griechische Jambus hier erklärt; dazu deutet das Beiwort *extensum* an, daß es auch *passus* kürzerer Art gebe, daß also *passus* hier nicht *in specie* ein bestimmtes Maß, sondern als *genus* ein unbestimmtes bezeichne. Immerhin freilich kommt die Größe eines ausgedehnten Schritts im ganzen auf das Maß eines römischen *passus* als bestimmter Größe hinaus. Es ist das aber nur dann der Fall, wenn der schreitende Fuß ebenso weit hinter dem stehenden aufgehoben als vor demselben niedergesetzt wird, was bei einer Wiederholung von Schritten nur dann der Fall ist, wenn sie einander an Größe gleich sind. Dies ist aber hier nicht der Fall, denn die beiden Schritte sind ein *brevis accessus* und ein *extensus passus*. Daß der schreitende Fuß bei dem *brevis accessus* ebenso weit hinter dem andern zu Anfang des Schritts stehe wie nach dem Schritt vor dem andern, wie also dieser andere, der dann schreitet, hinter ihm, davon ist nichts gesagt; und dann wären die Schritte doch nicht gleich, denn bei dem *extensus passus* würde dann doch der zu zweit schreitende eine weitere Strecke als eben der zuerst schreitende vor ihn, vor jenen vorgesetzt. Gleich würden freilich beide Schritte, wenn r weit hinter l stehend dann nahe vor l gesetzt und dann l , nun nahe so hinter r stehend, dann ebenso weit vor r gesetzt würde, wie zuerst r hinter l stand. Allein darauf ist bei Diomedes gar nicht Rücksicht genommen, wie weit der schreitende Fuß beim Anfang des Schritts hinter dem stehenden steht; denn es ist nur von *accessum* und *in passum proferuntur* die Rede; *accedere* und *proferri* findet aber nur so weit statt, als ein Fuß vor den andern gesetzt wird. Sodann soll ja der *brevis* und *longa* die Größe der Schritte entsprechen, also diese Größe verschieden sein. Somit kommt von den Schritten nur derjenige Teil in Betracht, um welchen der eine

Fuß je vor den andern gesetzt wird, der Teil, der das Vorwärtskommen bildet. Ob dann bei dem ersten Schritt der eine hinter dem andern steht, ist für den Jambus gleichgültig.

Der Zweck nun dieser Bewegung in einem kurzen sich Nähern und einem ausgehnten Schritt ist, *ut promptiore nisu telis ictum confirmet*, damit sie, die Werfenden, durch ein dafür bereiteres Sichfestaufstemen auf den Boden den Wurfgeschossen ihren Schuß, treffenden Stoß fest machen. Es ist also die Stellung mit weit gespreizten Beinen der Zweck; sie wird aber nicht bloß mit einem ausgehnten Schritt eingenommen, was ja an sich genügt, um in sie zu gelangen, sondern außerdem noch mit einer dem ausgehnten Schritt vorausgehenden kurzen Annäherung; und diese ist deshalb kürzer als jener Schritt zu denken, weil ja für das zeitliche Verhältnis der *brevis* und *longa* das räumliche des *brevis accessus* und *extensus passus* die begründende Analogie sein soll. Nun wird durch einen *brevis accessus*, aus welchem sie sich vorwärts bewegen, offenbar eine Vorbewegung mit einer Grenze bezeichnet, von welcher aus die Vorbewegung des *extensus passus* beginnt. Durch diese zweimalige, kürzere und längere Vorbewegung wird eine Steigerung bewirkt; die ganze Bewegung wird vorwärts drängender, als wenn nur ein Schritt stattfände, und so wird der *nisus* ein *promptior*.

Wie lang nun der *brevis accessus* im Verhältnis zum *extensus passus* sei, ist nicht ausdrücklich gesagt. Wenn jedoch das zeitliche Verhältnis durch das räumliche begründet wird und wenn jenes, das der *brevis* zur *longa*, das von 1 2 ist, so liegt am nächsten, das räumliche als dasselbe, wie das zeitliche, und auch als 1. 2 aufzufassen.

Wie aber ist es zu denken, daß das zeitliche Verhältnis der Silben eine Folge von dem räumlichen Bewegen des *accessus* und *passus* war?

Eine Gleichzeitigkeit der Silben und dieses Bewegens ist nicht denkbar. Mag man beide Male denselben oder zuerst den einen kurz, den andern lang, d. i. doppelt so lang bewegen, also die jedesmalige Fußbewegung so lange dauern lassen, wie die jedesmalige Silbe verlangt, womit sie gleichzeitig ist, nach dieser Voraussetzung, so giebt das ein beide Male viel zu langes zweimaliges, erst kurzes dann langes, d. i. doppelt so langes Stehen auf dem andern Fuße, als daß dabei eine energische kriegerische Thätigkeit stattfinden könnte; vielmehr entsteht dadurch eine bedeutende Unfestigkeit. Nicht also während des Schritts, sondern nach demselben ertönt die Silbe, der Gesang; der Schritt ertönt vorher und ist, wie das die körperlichen Verhältnisse erfordern, zeitlich kürzer als die folgende Silbe. Damit aber, daß diese nicht während des Schritts ertönt, ist umgekehrt gegeben, daß sie während des Stillstehens nach demselben ertönt, ehe ein anderer, weiterer Schritt erfolgt, während dessen sie ja aus dem eben angeführten Grunde wieder nicht ertönen könnte, ohne in das dann wieder folgende Stillstehen hinüber, auch während des Schreitens ausgehalten zu werden. Das aber widerspräche geradezu der Ableitung des *brevis accessus* und *extensus passus* aus der *brevis et longa*. Denn nicht mehreren *breves* und *longae*, sondern einer *brevis* und *longa* entspricht der *brevis accessus* und *extensus passus*.

im Jambus. Und so viel folgt für die Dauer der Stellung nach jedem Schritt, daß diese Dauer so lang sein muß, daß während derselben die bezügliche Silbe Zeit hat, ihrer Quantität entsprechend zu ertönen.

Was nun aber die Abhängigkeit der Dauer der Stellung von der Größe des vorhergehenden Schritte anlangt, so ist es eine Erfahrung, die allgemein beobachtet und selbst empfunden wird, daß, wenn jemand mit engen Schritten geht, er dieselben rascher auf einander folgen läßt, als wenn er weitere Schritte macht. Es ist dies nicht etwa eine so viel längere Zeit, wie der weitere Schritt sie länger als der engere erfordert, sondern nach dem weiteren Schritt, nach der größeren Kraftentwicklung entsteht körperlich das Bedürfnis einer längeren Ruhe. Ein bestimmtes Zeitmaß ist hier nicht gegeben; das tritt erst bei dem kunstgemäßen Schreiten ein. Es verhält sich das ebenso wie bei dem Sprechen; denn die griechische Prosodie, die mit 1 und 2 mißt, war im Sprechen des täglichen Lebens ebenso nur sehr annähernd vorhanden wie der Unterschied einfacher und doppelt so großer Schritte im gewöhnlichen Gehen.

Mit dem bisher nach Diomedes Ausgeführten stimmt nun auch überein, was Marius Victorinus, Keil p. 44, 25 ff sagt: *qui e brevi prima sequente syllaba longa digreditur, erit iambus temporum trium, ut parens . . . ἀπὸ τοῦ ἱσίου βιάδην: a brevi enim profectus per longum porrigitur.* Die überlieferte Lesart der Haupthandschriften ist nicht *longam*, sondern *longum*. Dies paßt auch besser in den Zusammenhang, denn es soll das ἱσίου βιάδην erklärt werden. Diese Art und Weise des βιάδην, das Ausspreiten der Beine (vgl. auch Curtius 'Griech. Etym.' unter W. βα über βίβας = ausgeschnitten, feststehend), deutet also ein weiteres Schreiten an und zeigt, daß auf dem zweiten Schritt der Nachdruck liegt und daß diesem der erste kurze sich dienend als Mittel, als eine Art ersten Anlaufs anschließt. Der Jambus ist ein strebender *pes*. Das *a brevi* aber entspricht dem ἰξ ἀπὸ τοῦ in dem ersten der aus Arktinus angeführten beiden Hexameter. Ein βιάδην Gehen findet im Jambus statt, weil derselbe, personifiziert, zwar aus einem Kurzen, Engen, dem Raum des ersten Schritte ausgehend, dann eben doch durch ein Langes, einen weiten Raum hinausgestreckt, vorgestreckt wird.

Ich gehe nun weiter in der Erörterung des Diomedes. Derselbe knüpft das Weitere mit den Worten an: *igitur hunc pedem vel iambicum gressum.* Es ist also zunächst nicht von dem sprachlichen, sondern von dem orchestischen Jambus die Rede. Unter *pedem* wird hier eine Verbindung von 2 Schritten verstanden. Dieselbe wird auch *gressum* genannt, eine Zusammensetzung von bemerkbaren, charakteristisch bestimmten Schritten. Das Wort bezieht sich nach der Synonymik von Schultz auf die Verschiedenheiten der schreitenden Gänge unter einander, auf den Charakter des einzelnen schreitenden Gehens. Das Verbum *gradi* bezieht sich nach Schultz immer auf das Abgemessene, Gleichmäßige, oft auch auf das Feierliche des Gehens. Über diesen *pedem* oder *iambicum gressum* wird nun Ferneres ausgesagt, was durch *igitur* 'somit' verbunden und an das eben auseinandergesetzte allgemein Wesentliche als ein Ferneres, sachgemäß doch immerhin

als ein Nebensächliches angeknüpft und damit verbunden wird (vgl. Schultz *Synonymik über igitur*).

Ausgeführt wird nun, wie die jambische Schrittweise von den Apulern der Vorzeit als Daunius nach ihrem Führer Daunius proklamiert sei. Dafür gäben sie den Grund an, der auch eine richtige behauptete Thatsache sei (*quod cum indic.* Schultz *'Synonymik'*), daß derselbe der erste war, der seine Leute kunstgemäß, durch zusammenhängende Anleitung, durch praktische Belehrung und Übung unterwies, in schrittweisem, dauernd angreifendem Kampf kunstgemäß zu fechten, in schrittweisem Schlacht, schrittweisem Drauflosschlagen mit der zuckend, rasch hin und her bewegten Waffe zu kämpfen. Es ist hier nicht, wie bei der vorigen Erklärung, vom Wurfgeschloß und vom Werfen desselben, sondern vom Schwert und vom Schlagen, nicht von der Thätigkeit eines Einzelkämpfers, sondern von der einer geschlossenen Schlachtordnung, und dem entsprechend nicht von einem einzelnen jambischen Fuß, sondern von einer Verbindung, einer Folge von Jamben die Rede, indem *pedem* sich zum Kollektiv erweitert und *iambicum gressum* ein dauerndes festes Schreiten bedeutet. Diesen militärischen Schritt brauchte Daunius, als er in einen harten Krieg gegen den scharfen Kampf des Diomedes gegangen war; und nach ihm hieß dieser Schritt Daunius.

Dieser Schritt begann *contato pede*. Das *conferre pedem* geschah von beiden Seiten. Es ist aber beim *instituere* dasjenige ins Auge gefaßt, was die Soldaten des Daunius thaten. Nachdem diese *pedem contulerant*, heranzumarschiert waren, begann der jambische Schritt. Aus den ersten Worten nun *adsequenti paulatim dextero* folgt, daß die Angriffsstellung nach vollendetem Heranzumarsch so genommen wurde, daß dabei der linke Fuß voranstand. Dies mußte des Schildes halber so geschehen.^{*)} Der Heranzumarsch fand natürlich mit gleich weiten Schritten, also im *genus par* statt. Diese Schritte waren soldatische, d. i. nicht kleine, enge, daher trippelnde, sondern energische, von kräftiger Weite. Und es stand dann beim Haltmachen der linke Fuß entsprechend weit, so weit wie ein solcher Schritt, vor dem andern. Dies war zu einem festen *ritu* notwendig. Da nun der jambische Schritt, welcher erklärt wird, der vorher in seinem inneren Verhältnisse beschrieben ist, *hunc pedem vel iambicum gressum*, und dessen Verhältnis das von 1 2 ist, so stehen die beiden hier wieder angegebenen Schritte eben auch in diesem Verhältnis, so daß das *adsequi paulatim* und *distendere et progredi* dieses eben ergibt und jenes 1, dieses 2 beträgt. Das *adsequi paulatim* brachte nun aber nur eine Annäherung an den vorstehenden Fuß hervor und war kein *consequi*, Erreichen desselben, noch weniger ein Vorsetzen des schreitenden Fußes vor den stehenden. Dies wird auch sogleich durch das

*) Vgl. P. J. Meier *'Rheinisches Museum für Philologie'*, N. F. 1882, S. 342 das Schema der Zweikämpfe auf den älteren griechischen Vasenbildern: „Die Kunstmittel, über welche die ältere Vasenmalerei verfügt, um einen Zweikampf darzustellen, sind einfach und beschränkt. Von beiden Seiten schreitet je ein Krieger heran; das linke Bein wird vorgesetzt, der linke Arm mit dem schützenden Schild vorgestreckt, die Rechte holt zum Lanzenwurf aus.“

synonyme *brevi successu* ausgedrückt. Hierin liegt ein Unterschied der hier beschriebenen Art des Jambus von der vorher beschriebenen. Denn dort hieß es *brevi accessu*. Der kurze Schritt brachte dem Feind näher und bestand also in einem Vorsetzen des kurz schreitenden Fußes vor den stehenden: hier aber heißt es *brevi successu*; der kurze Schritt war also nur ein Nachsetzen des schreitenden Fußes hinter den stehenden, mithin vorstehenden. Dieses Nachsetzen nun soll im Verhältnis zum *distendere* wie 1. 2 stehen; denn *distento* und *distentu* sind nicht von *distincere*, sondern von *distendere* abzuleiten, weil *distento* ein Geschehnis und nicht einen Zustand angiebt. Wie ist das nun aber zu denken? Wenn der linke Fuß immer doppelt so weit tritt als der nachfolgende rechte, so muß ja die Entfernung schon beim dritten Male für den linken unerreichtbar werden. Die Sache muß anders vorgestellt werden, und zwar so, daß beide Füße gleich weite Schritte machen, also der *gressus* in der Schlacht fort dauern kann, so lange als die jedesmaligen Umstände es verlangen. Dies kann nur dann der Fall sein, wenn das *progredi* nicht mehr als das *adsequi* beträgt, mithin auch nur = 1 ist. Davon ist nun aber die Folge, daß der linke Fuß bald um 1, bald um 2 vor dem rechten steht. Und dies ist denn hier als der Jambus gedacht. Die Aufstellung *conlata pede* muß in einer Entfernung von 2, dem *longus distentus* gleich, gedacht werden; aber sie gehört noch nicht zum Jambus, welcher vielmehr erst mit dem *brevi successu* beginnt. *Paulatim*, bei kleinem, allmählich, immer nur wenig auf einmal folgt der rechte Fuß nach, wird nicht nachgesetzt, sondern nachgezogen, was eine größere Festigkeit bewirkt. Man bleibt dabei auf dem Boden mit beiden Füßen. Ist so der rechte Fuß um 1 näher an den linken herangerückt, so wird der linke ausgestreckt, *distenditur*, von dem rechten noch um 1 zurückstehenden durch Ausstrecken bis zu einem Zwischenraum von 2 entfernt, indem er vorschreitet, vorwärts schreitet, dem Feinde näher rückt.

Diese Bewegung nun ist ein Mittel; ihr Zweck war, *ut gradus simul et nisus firmaretur*. Es schritten nicht beide Füße, denn der rechte wurde nur allmählich nachgezogen, *paulatim, successu*, und that nicht einen eigentlichen Schritt, es schritt nur der linke eigentlich, *progrediendi loco*, indem nur dieser aufgehoben und niedergesetzt ward. Nun besteht die Unfestigkeit in dem Stehen auf einem Bein während des Aufgehobenseins des andern; da nun dieses hier so wenig stattfand, so wurde dadurch der *gradus* ein festerer, *firmior*. Energischer ist der militärische Schritt, wenn er weiter aufgehoben ist; er ist dann angestrongter, um die größere Schwierigkeit des länger dauernden und weiter vom Schwerpunkt sich entfernenden Aufgehobenseins des schreitenden Fußes zu überwinden, vgl. *ταχύτητα πορείας*. Aber an sich fester ist der Schritt, der näher am Boden bleibt und den Schwerpunkt des Schreitenden weniger verläßt.

Dies ist aber bloß die Folge des *successus*. Dabei steht jedoch das Wort *brevi*, wie nachher *longo* bei *distentu*. Diese Adjektiva sind von der Zeit zu verstehen. Denn es folgt zwar sofort *unde non immerito metum hunc iambicum gradalem quidam nuncupant*. Beim Gesang ist zwar das

jambische Verhältnis 1. 2 nur in der Zeit vorhanden, und da durch *hunc melum* deutlich gesagt ist, daß vorher soeben auch an Gesang gedacht, wenn auch davon nicht ausdrücklich die Rede war, und sonst nur zuerst von *pedem vel iambicum gressum* und von Körperbewegung die Rede war: so könnte das verbindende Glied zu dem *melum hunc iambicum* in den Worten *brevi* und *longo* gesucht werden, so daß der Grammatiker dabei an Zeitkurze und Zeitlänge gedacht hätte, in welchem Fall diese Verbindung nur dann vorhanden wäre, wenn die Zeitdauern des geschrittenen und gesungenen Jambus gleich groß und gleichzeitig sind. Dieses Verhältnis und dieser Zusammenhang würden also dann hieraus folgen. Allein diese Beziehung wäre nicht viel weniger abrupt, als wenn *brevi* und *longo* nur auf den Raum ginge: und man kann auch in letzterem Fall auf den bei dem *gressus* synekdochisch mitgedachten Gesang abrupt überspringen. Liest man einfach fort, so denkt man vorher noch nicht an *melum*, und da von *idcirco* an immer nur von Räumlichen die Rede war, so kann man auch hier natürlicherweise nur an solches, und überhaupt erst da an Gesang denken, wo man durch das Wort *melum* unerwartet zwar, indessen unausweichlich dazu gezwungen wird. Das Schreiten nun also bringt als solches überhaupt im Gegensatz zum Stehen eine Unfestigkeit hervor, indem beim Schreiten der Körper auf einem, beim Stehen auf beiden Beinen ruht. Beim eigentlichen Schreiten, wenn der schreitende Fuß erhoben ist, ist dies am meisten der Fall; weniger, jedoch auch, wenn der schreitende nachgezogen wird. Die letztere Art des Schritts ist also die festere. Aber auch sie ist desto fester, je eher sie abgebrochen wird, je kürzer sie ist (Klotz 'Handwörterbuch' s. v. *brevis*). Der kurze, erste Schritt des Jambus ist also durch seine Kürze *firmior*. Dann aber wird infolge dessen auch der zweite ein kürzeres Schwesterbewegen. Die Weite von 2 wird schon wieder erreicht, wenn auch bei ihm der vorstehende Fuß nur noch um 1 weiter vorgesetzt wird. So wird auch dieser Schritt, der zweite des Jambus, *firmior*, weniger hoch und weit vom Boden erhoben, als es bei einer Weite von 2 der Fall wäre. Möglich wird dieses Ganze aber überhaupt erst dadurch, daß der *distentus* ein *longus* ist; denn sonst würde der *brevis successus* nicht eine bloße Annäherung an den linken Fuß, sondern ein Erreichen desselben sein. Dies findet beim ersten Jambus durch die Weite des vorhergehenden *pedem conferre* statt; bei jedem folgenden durch die Weite des *distentus* beim zweiten Schritt des vorhergehenden Jambus.

Der *nisus* aber, das Aufstemmen, wird *firmior* durch ein weiteres als durch ein engeres Auseinanderdehnen der Beine, Füße. Dies gilt freilich nur bis zu einem gewissen Grade; denn ein Auseinanderpreizen über die natürliche Spannweite hinaus schwächt wieder die Kraft und macht das Stehen unfest. Aber wenn man fest stehen will, so setzt man immer die Füße hinter einander, und zwar nicht bloß so weit, daß der eine an den andern stößt, sondern so weit, daß etwa 1 Fuß Abstand zwischen beiden ist. Dann stützen sie sich gegenseitig, wie zwei schräg gegen einander stehende Balken. Der *longus distentus* macht also den *nisus* zu einem

festeren, *firmior*. Auch der *nissus* nach dem *brevi successus* ist immer noch fester, als wenn bei einem *longus successus* beide Füße neben einander zu stehen kämen; und so trägt diese *brevitas* auch zur größeren Festigkeit des *nissus* bei.

Diese Bewegung nun war nicht bloß eine einmalige; es ward nicht bloß ein Jambus geschritten, sondern eine größere oder geringere Anzahl Jamben, wie es die Umstände mit sich brachten. Die Ablativformen auf *i*, *adsequenti* und *progredienti*, deuten darauf hin, indem sie ein Eigenschaftliches, Bleibendes andeuten. Und von *gradali pugna* könnte bei einer einmaligen Jambus keine Rede sein. Noch mehr liegt das in den kommenden Worten: *quod gradulari pugnae huius effectus morantur*, nämlich *in meli iambici effectu*. Sollen durch einen jambischen Gesang, ein längeres oder dauerndes Singen, Kämpfe in Bewegung gesetzt, bewegt werden, so kann es sich nicht um eine einmalige jambische Bewegung dabei handeln. In der Schlachtordnung des Daunius schritt angreifend vor, drang im gemessenen Schritt militärisch präzise vor, indem der rechte Fuß der ganzen Reihe ihren weit vorgestellten linken näher herangezogen ward und dann der linker um ebenso viel wieder vortrat. Dies wiederholte sich, und regelmäßig waren alle Vorbewegungen des einen Fußes ebenso weit wie diejenigen des andern und jede folgende eines Fußes ebenso weit wie die vorhergehenden desselben Fußes, d. h. alle Schritte waren unter einander gleich weit. So wurde diese Angriffsbewegung eine dauernd feste. Dieselbe Weise des Weitersetzens fand bei jedem Schritt in jedem Jambus statt. Dadurch wurde die Schlachtordnung fest, welche bei einem öftern Wechseln der Schrittweise in Schwanken, Unordnung, Auflösung geraten wäre; wodurch jedoch nicht ausgeschlossen ist, daß, je nachdem der Feind widerstand oder wich, ein accelerierendes oder retardierendes Tempo kommandiert wurde. Dies ändert im jambischen Verhältnis, in der Taktart nichts. Das Verhältnis der Entfernungen nach den 2 Schritten im Jambus, der Entfernung in denen der linke Fuß dann jedesmal vor dem rechten stand, war das 1 zu 2; bald war die Stellung der Füße eine enge, bald eine weite.

Wenn es nun *simul* heißt, *et gradus simul et nissus firmaretur*, so ist dies so zu denken. Der *gradus* und *nissus* finden der Hauptsache nach wechselnd statt; es bezeichnet also *simul*, welches immer nur Zeitpartikel ist, das Verbundensein der Festigung beider während der Zeit, welche durch beide gemeinsam ausgeführte *gradalis pugna* in Anspruch nimmt (vgl. Schmalfeld 'Synonymik'). Freilich findet während des *gradus* auch noch ein *nissus* auf dem stehenden Fuß statt; allein dies ist nur der geringere, kürzer dauernde und weniger feste *nissus*, während der eigentliche derjenige während der Zeit ist, in welcher beide Füße erst eine Kürze dann eine Länge stehen.

Nun kommt Diomedes ausdrücklich auf den *modus iambicum* I knüpft mit *hunc* an, in etwas abrupter Weise, da in der ganzen Schilderung der Kampfweise des Daunius von Gesang gar nicht gesprochen war. Indessen war doch diese Schilderung wieder durch *hunc* *poëtem* *vel* *iambum*

gressum an das derselben Vorhergehende angeknüpft, und in diesem handelte es sich um die Erklärung des von *ἵπποι καὶ βοῶν* abgeleiteten Jambus oder, falls man die Richtigkeit dieser Lesart bezweifelte, des auf *telum cum clamore torquere* zurückgeführten Jambus. Dann aber soll auch diese Zurückführung des Jambus auf kriegerische Bewegungen, wie die 2 früheren Etymologien des Wortes schliesslich zur Erklärung des *ex breui et longa, ut dies*, bestehenden, sprachlichen, zeitlichen Jambus dienen. Im Sinne liegt also immer dieser sprachliche Jambus, und so entschuldigt sich diese Abruptheit des Ausdrucks in dem *melum hunc iambicum*.

Diesen also *gradalem quibum nuncupant gradusque Marti augurant, quod gradariae pugnae huius effectu moeantur*. Dem jambischem Kriegsgesang wird eine bewegende Kraft zugeschrieben, und zwar eine solche, daß dadurch die *gradariae pugnae*, die schrittweisen Kämpfe, bewirkt werden. Offenbar also muß das Zeitverhältnis des jambischen *gressus*, das Verhältnis der Zeitdauern, welche die beiden Füße im Jambus nach dem engen und dem weiten Schritt standen, ein gleiches, ein gleichzeitiges gewesen sein; denn sonst wären Schritt und Gesang auseinandergekommen und hätten nicht Takt gehalten. Denn nicht während der Weiterbewegungen wurde gesungen, so daß erst der linke Fuß 1 Zeit während der so lange dauernden Weiterbewegung des rechten und dann der rechte 2 Zeiten während der so lange dauernden des linken, der ganze Körper also beim Gesang immer auf einem Bein so lange gestanden hätte, daß die Stellung unfest und unsicher werden mußte. Die Stimme schwieg während der Weiterbewegungen, und diese geschahen in denselben kurzen Zwischenzeiten, in welchen die Stimme von Ton zu Ton übergieng und deren Zeitdauer eine nicht berechenbare war. So war das Auftreten *eo ipso* zugleich ein Taktieren des Gesangs; und da ganze Reihen gleichzeitig und fest bei jedem zweiten Schritt auftraten, so war dieses laut und eindrucksvoll hörbar, indem jeder Jambus beim Beginn der Länge markiert ward. Die Kürze ward nicht mit Auftreten, sondern mit Aufhören des Nachziehens, des *successus*, des *adsequi* begonnen.

Indem nun der rechte Fuß ebenso viel jedesmal nachgezogen, als der linke dann vorgesetzt ward, entstand infolge dessen ein Verhältnis in den Entfernungen der Füße abwechselnd von 1 2. Dies Verhältnis fand auch zwischen den Zeiten der Töne und der Stellungen statt. Es entsprachen sich somit die Zeitdauern und Entfernungen, die Zeiten und Räume in ihren Verhältnissen in diesen Jamben.

Dies gilt nun zunächst von dieser Art des Jambus, derjenigen der *pugnae gradariae*. Indessen muß in der Art auch das Wesentliche der Gattung vorhanden gewesen sein, nur daß dieses in dieser Art auf eine besondere und in einer oder etwa mehr Arten auf andere Weise vorhanden war. Als die eine Art in den *pugnis gradarius* fanden wir, daß die Vorbewegung der Füße immer je 1 Fuß weit war, so daß erst der rechte, dann der linke sich um diese Weite vorwärts bewegte; daß aber dadurch, weil zu Anfang der Bewegung in der vorher eingenommenen Stellung *conluto*

pede der linke um 2 Fuß vor dem rechten vorstand, im Jambus wechselnd um 1 und 2 Fuß der linke vor dem rechten vorstand.

Wie unterschied sich nun hiervon die erstere Art des Jambus, welche beim Grammatiker Dionemedes vorher behandelt ist, bei welcher ein *telum cum clamore* geschwungen und geschleudert wurde (*torqueret, iaculatur*). Bei der *pugna gradaria* geschahen wiederholte jambische *gressus*; es war auf ein stetiges Vorrücken, Hauen und Stechen und Stossen dabei abgesehen. Dagegen beim Schwingen und Fortschleudern des *telum*, welches man *abibat* in der Hand behielt, handelte sich um ein solches jambisches Schreiten, welches die Kraft des Wurfs verstärkte: *ut telus velum confirmet*. *Confirmare* geschah *promptiore nisu*; und um diesen zur Aktion bereitzustellen hervorzubringen, machte man nach einem kurzen Herausrücken einen ausgedehnten Schritt, welches zusammen ein Jambus war. Es sollte ein Anlauf gemacht werden und am Schluß desselben eine feste Stellung genommen werden. Mehr als einen Jambus brauchte man dazu nicht, da der Zweck mit dem geschahenen Wurf erreicht war; und von mehreren Jambus redet der Grammatiker hier auch nicht. Dieser Jambus aber mußte des Zwecks halber aus einer Annäherung in beiden Schritten bestehen; und das heißt es hier auch bei dem kurzen Schritt nicht *successu*, sondern *gressu*. Bei diesem schwang man das *telum* auf, und bei dem folgenden *velum* schleuderte man es fort auf den Feind.

Der Unterschied der beiden Arten des Jambus bestand also darin, daß bei der zum Wurf dienenden die um 1 und um 2 Fuß von einander entfernte und auf einander folgende Stellung der beiden Füße durch 2 Schritte hervorgebracht wurde, die beide so vorwärts geschahen, daß dabei der schreitende Fuß um 1 und um 2, erst der eine um 1 und der andere um 2 Fuß vor den jedesmal stehenden gesetzt ward, mithin die Größen der Schrittweiten den Größen der Entfernungen zwischen den Füßen in den folgenden Stellungen entsprachen, daß dagegen bei der zum Nahkampf dienenden Art des Jambus in der *pugna gradaria* die Schrittweiten nicht den Entfernungen in den Stellungen entsprachen, sondern gleich sind, nämlich je 1 Fuß betragen, während die Entfernungen der stehenden Füße im Jambus erst 1, dann 2 Fuß betragen. Das Gleiche in den beiden Arten, somit das dem Jambus Wesentliche, ihn Charakterisierende ist aber die in dem Verhältnis von 1 zu 2 Fuß der Größe abwechselnde Entfernung der beiden Füße von einander in den 2 Stellungen nach den 2 Schritten.

Die absolute Dauer der Stellungen aber, ob sie so oder so viele Sekunden währen, d. i. das Tempo, kommt für das relative Verhältnis, den Takt, für den Jambus nicht in Betracht.

Ebenfalls ist die Ausgangsstellung bei dem Wurfjambus gleichgültig, ob der rechte Fuß, der den ersten Schritt thut, wenn er aufgehoben wird neben oder um 1, auch um 2 Fuß hinter dem linken steht, das ist für den Vorsatz des rechten vor den linken um 1 Fuß gleichgültig und bewirkt nur eine etwas längere oder kürzere Dauer des Schritts. Aber dieser Umstand

schied ist so klein, daß der Takt im gleichen Tempo bei einer Aufeinanderfolge mehrerer Jamben, bei denen der rechte Fuß verschiedene Weiten schritt, dadurch nicht gestört wird. Es ist die Folge weiter keine als eine Verschiedenheit in der Größe der Grenzzeiten, der χρόνοι ἄνισοι, welche aber eben doch alle ἄνισοι sind und im Rhythmus nicht mit berechnet werden.

Bei der anderen Art des Jambus dagegen, derjenigen der *pugna gradalis*, ist die Ausgangsstellung nicht gleichgültig. Denn bei dieser Art muß zu Anfang *conlato pede* der linke Fuß um 2 Fuß vor dem rechten voraus stehen, sonst ist keine jambische Stellung durch Schritte von je 1 Fuß Weite erreichbar.

Fragen wir nun aber, welche von beiden Arten die ursprüngliche sei, so müssen wir den Wurfjambus dafür ansehen. Einmal beweist dies schon der Name Jambus, der von ἄμμιον = werfen herkommt. Sodann ist hier das jambische Verhältnis allgemein und nicht bloß in den 2 Stellungen, wie bei dem Jambus der *pugna gradaria*, sondern auch in den 2 Schritten räumlich vorhanden. Es paßt dies aber zu der Bezeichnung des Rhythmus als κίρτος σόικτος, welche die ursprüngliche ist. Diese ist aber eine besondere, wenn wir die andere Art des Jambus in Betracht ziehen. Denn hier liegt das Jambische nicht in den Schrittgrößen, die vielmehr einander gleich, beide = 1 Fuß sind, sondern in den dadurch bewirkten Stellungen von abwechselnd 1 und 2 Fuß Entfernung der beiden Füße von einander. Abstrahiert man nun das Gemeinsame von beiden Arten, das mithin auf dieser Entwicklungsstufe Wesentliche des Jambus, so ergibt sich als dieses die abwechselnde Stellung von je 1 und 2 Fuß, sagen wir von einer engen und weiten Entfernung der beiden Füße von einander, indem immer abwechselnd beide Füße schreiten; als *differentia specifica* aber, daß in der ersten, ursprünglichen Art die Bewegungsweiten ebenfalls jambisch sind, daß die aber in der zweiten, späteren pyrrhichisch sind, und daß in der ersten abwechselnd der rechte und linke Fuß voransteht, in der zweiten aber stets nur der linke. Statt der weitläufigen Ausdrucksweisen „eine Entfernung von 1 oder 2 Fuß“, „eine enge, eine weite Entfernung“ kann man kürzer sagen „eine Enge, eine Weite“.

Es verdient nun noch hinzugefügt zu werden, daß beide Arten auch in Rückwärtsbewegung vorgestellt werden können. Es kann erst der rechte Fuß hinter den linken um 1 Fuß weit und dann der linke Fuß hinter den rechten um 2 Fuß weit gesetzt werden, wobei die Ausgangsstellung entweder so sein kann, daß beide Füße neben einander stehen, oder so, daß der rechte um 1 oder 2 Fuß vor dem linken steht. Es kann aber auch in der *pugna gradaria* zurückgewichen werden, so daß aus der Stellung, worin beide Füße um 2 Fuß von einander entfernt sind, indem der linke so weit vorsteht, erst der linke um 1 Fuß weit zurückgezogen und dann der rechte um so viel zurückgesetzt wird.

Fragen wir nun aber, welche der beiden Arten die der Orchestis gewesen sei, so wird von derjenigen der *pugna gradaria* abzusehen sein. Nur

dann wird sie bei Orchesten vorgekommen sein, wenn eben eine solche *pugna* orchestisch darzustellen war. Es ist aber fraglich, ob das überhaupt jemals der Fall war. Dagegen das Schreiten in der ersten Art des Jambus entspricht der gewöhnlichen Art alles Gehens und Schreitens insofern, als dabei immer der eine Fuß abwechselnd vor den andern gesetzt wird. Das wird nun freilich nicht einmal gethan, während der beim Schlendern des *telum* geschrittene Jambus nur als einmaliger geschildert wird. Allein es handelt nichts in seinem Wesen, daß er auch wiederholt wird. Bei einer solchen regelmäßigen Wiederholung werden nun zwar die Schrittweiten insofern einander gleich, als beide Füße dann immer eine Entfernung von 3 Fuß weit schreiten, nämlich der rechte 2 Fuß, bis er neben dem linken steht, und dann noch 1 Fuß weit vor diesen, und dann der linke 1 Fuß, bis er neben dem rechten steht, und dann noch 2 Fuß weit vor diesen. Allein für das Weiterkommen kommt nur das in Betracht, was immer der eine Fuß vor den andern gesetzt wird, und nur das ist dasjenige, was eben den Jambus ausmacht, der aus den beiden Entfernungen von 1 und 2 Fuß besteht.

Aus dem letzteren Umstand möge das Fernere hier abgeleitet werden, daß auch, wenn der Jambus mit Füßen des gleichen Geschlechts gemischt ist und auf einen Spondeus oder eine von dessen beiden Auflösungen, Anapäst oder Daktylus, folgt, diese Verhältnisse gerade ebenso bei ihm stattfinden, als wenn er auf einen Jambus folgt.

Kurz erwähnt haben wir oben (S. 265) beim Jambus der *pugna gradaria*, daß die Angabe des Diomedes, wonach der linke Fuß vor dem rechten vorausstand, sich dadurch erklärt, daß man den Schild mit dem linken Arme trug. Dasselbe ist nicht für die andere Art des Jambus angegeben, muß aber aus demselben Grunde auch dafür angenommen werden. Man betrachte die Bilder in Müllers Denkmälern der alten Kunst von Wieseler, 1854, 1 Bd. Tafel VI. VII.

Ich gehe hierauf, nach dieser grundlegenden, genauen Besprechung des Jambus, zu den andern Füßen über, bei welchen ich kürzer sein kann.

Diomedes erklärt nach dem Jambus den Trochäus. Vgl. hierüber meine Abhandlung im 'Philologus' 1870 S. 394 ff. und Studemund 'Anecd. var. Graec.' I 223, 10—12. Nach dem über den Jambus Gesagten, welches mit der Erörterung der *gradariae pugnae* schließt, fährt Diomedes [Keil I 477, 20 ff.] fort: *hinc contrarius est trochaeus, quem chorion appellant. constat ex longa et brevi temporum trium, ut Roma, dictus à τὸ ἱερὸν ὅριον λέγειν. quippe eius modulationem parmatum sive metrarum compositioni accommodatam rotatam et volubiler dicebant.*

Hier führen nun die ersten Worte *hinc contrarius est trochaeus* auf den Anfang des p. 476, 18 über den *iambus* Gesagten zurück, *iambus, qui constat ex brevi et longa, ut dixi*, und *hinc* meint *iambo*. Daß diese so weit zurückgreifende Beziehung stattfindet, zeigt p. 478, wo Z. 27. 28 ebenso gesagt ist *hinc contrarius est anapaestus, quem antidactylum Graeci nominant constat ex duabus brevibus et longa temporum totidem*, was auf Z. 13. 14 zurückgreift, wo es heißt: *dactylus, quem Graeci podiceum appellant constat*

ex longa et duabus brevibus temporum quattuor Hienach handelt es sich auch beim Trochäus um die Erklärung des sprachlichen *pes*. Und so ist das folgende *ἐπιταχυρία*, sowie das *rotatum et volubiler* neben *ἄγχι* und *διεβαν* bildlich zu verstehen. Aber dieses Bild zur Bezeichnung des schnellen Sprechens ist absichtlich eben von der Art der Körperbewegung hergenommen, auf welche Bewegung nun der sprachliche Trochäus, wie vorher der sprachliche Jambus auf eine solche, zurückgeführt wird. Und da dies der Fall ist, so wird man auch im allgemeinen dadurch berechtigt, das *contrarius* nicht bloß auf die sprachlichen, sondern auch auf die körperlichen Verhältnisse zu beziehen.

Dieses bestätigt sich dann im Folgenden durch einzelne Angaben.

Es heißt zunächst weiter [l. c 477, 24]: *trochaeum etiam a Mercurio repertum satis constat, quod is praecipitem festinationem ex impetu longo in brevem grossum finiri ostenderet, unde plerique Graecorum ex longa et brevi eum pedem composuerunt; παρὰ τὸ ἐπίχυν, ex discursu, trochaeum frequentaverunt.*

Also die *repertio*, die Auffindung des Trochäus, des in ihm natürlich gegebenen Wesens wird dem Mercur zugeschrieben, und zwar habe er dies durch seine eigene körperliche Bewegung gezeigt, *ostenderet* (nicht *demonstraret*, auf andere hingewiesen, die sich so bewegten). Und dann wird die Zusammensetzung dieses Fußes bei den meisten Griechen (einige hatten eine andere Terminologie, nämlich einen abweichenden Gebrauch der Bedeutungen von *τροχαῖος* und *χορδαῖος*), *ex longa et brevi cum pedem composuerunt*, davon abgeleitet. In diesem letzteren Satz ist offenbar das *longa et brevi* in zeitlichem, metrischem Sinn zu nehmen. Denn es entspricht dem früheren *constat ex longa et brevi*. Wird nun aber die Komposition von dem *ex impetu longo in brevem grossum finiri* abgeleitet, so können die Worte *longo* und *brevem* nicht wohl anders als auch in zeitlichem Sinn genommen werden. Die Art und Weise der Bewegung dabei ist nicht näher angegeben, scheint aber nach den Andeutungen folgendermaßen vorzustellen. Mercur schwebt als Eilbote von oben herab, in einer *praeceps festinatio*. Nachdem er den Boden berührt, mit dem einen Fuß, setzt er den andern in einem *impetus* vor; er befindet sich nicht in ganz senkrecht herabschwebender Bewegung, sondern zugleich in einer Herannäherung; und hiervon pflanzt sich noch die Schnelligkeit auf den ersten Schritt fort. Nach diesem steht Mercur die lange Zeit der langen Silbe und hemmt während dessen die Schnelligkeit, den Ansturm seiner Bewegung, und diese geht nun in einen Gang, einen *gressus* über, welcher *brevis* ist. Daß er das sei, daß der zweite Schritt nur die Zeit einer Kürze = einer kurzen Silbe währe, ist aber gar nicht zu erkennen, wenn nicht nach einer solchen kurzen Zeit ein abermaliger Schritt erfolgt, sondern länger stillgestanden wird. Es kann ein abermaliger Schritt nun freilich auch nicht gerade ein trochäischer sein; indessen ist es doch am natürlichsten, an einen solchen zu denken. Dann mag der lange Schritt des ersten Trochäus etwas länger gewesen sein als der nun folgende lange eines zweiten Trochäus.

Bisher war bloß von der Länge der Schritte, der Stellungen vielmehr nach den Schritten, was die Zeitdauer betrifft, die Rede. Es wird aber von Diomedes nun auch von der Weite der Schritte gehandelt. Es heißt nämlich [478. 1 ff]: *ac musci uti ovari mole intenti ex rotar situ et volubili motu rhythmulum eius et tonum designant; qui et decussionibus optum iudicant, quod hi qui in bello laborant, quotiens amissos ordines reparant, ex longo et disperso ambulatu in breuem et artum orbem coquantur, rotar scilicet similitudine se venturantes, cuius salus latus ac breuius cantharus radiatus luminibus in angustam nicholi circulum cohibetur* [l. c. 478, 6].

Wie diese Stelle im einzelnen auch verstanden werde, so ist das klar, daß das Verhältnis des in der Zeit langen und kurzen Schrittes des Trochäus, von welchem Verhältnis bisher die Rede war, nun in Beziehung zu den räumlichen Dimensionen in einem Rade gesetzt wird, welche von außen nach innen zu kleiner werden. Somit entsprechen auch im Trochäus den größeren und kleineren Zeitgrößen größere und kleinere Raumgrößen, den Längen und Kürzen sind Weiten und Engen verbunden. Zwar, daß in letzteren auch das Verhältnis von 2. 1 obwalte, wie in jenen, ist nicht gesagt; doch liegt es jedenfalls am nächsten, ein solches auch für den Raum anzunehmen.

Es möge auch der Versuch gemacht werden, das beschriebene militärische Manöver, *decussio*, näher zu deuten; wobei ich jedoch bemerke, daß von der Richtigkeit dieser Deutung das soeben allgemein aus der Stelle Abgeleitete nicht abhängt.

Mit dem *rotar situ et volubili motu* wird der Rhythmulus und Tonus (d. i. Accent) wohl = rhythmischer Ictus des Trochäus verglichen. Der *situs* kann hier nicht die Lage der *rota*, als eines Ganzen, zu ihrer Umgebung bedeuten: denn eine Umgebung besonderer Art und eine solche überhaupt sind gar nicht angegeben, und was sollte denn auch es gerade eine *rota* sein, die zu ihrer Umgebung eine trochäusartige Lage hätte? Vielmehr ist die Lage der *rota* in ihrem Innern gemeint, das Verhältnis ihrer Teile zu einander, welches trochäusartig sei. Das wird denn nun auch durch das Folgende bestätigt, wo von dem Radreif, den Speichen und der Nabe eines Rades die Rede ist.

Wenn die Soldaten in eine bedrängte Lage im Kriege geraten sind und ihre verlorene Ordnung wiederherstellen, so ziehen sie sich aus einem großen und zerstreuten Umfang in einen kleinen und dichten Kreis zusammen. Dies machen sie so. Sie bewegen sich, indem sie nach Art eines Rades, wobei hier an ein liegendes zu denken ist, sich schwingen, und der genügend ausgedehnte metallene Radreif wird durch die metallenen Schilder dargestellt; denn um sich gegen den Feind zu decken, ist die Schildseite, also die linke Seite, nach außen hin zu denken. Dieser Radreif wird allmählich verkleinert, indem in bestimmten, gleichmäßigen Abständen Soldaten nach innen heraustreten und neben den äußeren herumschreiten, auch wohl zuerst noch laufen, und die äußeren sich nach innen rechtshin etwas bewegen und so den enger werdenden Radreif wieder schließen. Dies Manöver

wird dann öfter an denselben Stellen des Radreifens wiederholt, indem immer andere Soldaten weiter innen an die Seite der schon nach innen getretenen treten und so sich allmählich *rada*, Speichen bilden, zwischen denen *lumina*, freie, lichte Räume bleiben. Wenn nun diese Speichen so weit sich verlängert haben, daß die Schritte der am innersten Schreitenden halb so groß sind wie die der am äußersten Schreitenden, so ist das trochäische Verhältnis erreicht, welches der *longus ambitus* zum *brevi orbis* haben soll. Die innersten Soldaten treten dann von den inneren Enden der *rada* allmählich nach einander in den *modiolus*, die Nabe, wieder hinter einander und zwar dicht hinter einander in *ortum orbem, angustum circulum*, während sie vorher in einem *disperso ambitu, satis latus canthus* waren. Es verkürzen sich immer mehr die *rada*, bis zuletzt alle Soldaten in den *modiolus* sich einrangiert haben, der auch mehrere Glieder Tiefe haben mag. Dies ist ein *colleteri*, ein immerwährend gehemmt werdendes Siebbewegen in den *circulus* des *modiolus*, der dann zuletzt allein vorhanden ist, so daß Speichen und Radreif und damit die Form des Rades überhaupt aufhören.

Wir fanden bei dieser Entwicklung, daß der linke Fuß den äußeren, also größeren, der rechte den inneren, also kleineren Schritt trat. Dies ist nun freilich dem Verhältnis von 2. 1 etwas ähnlich, kann aber nicht bis zu einem so großen Unterschied sich erstreckt haben. Indessen wird nun im Folgenden gleich gemeldet, daß auch in einer andern Kriegerform des Trochäus der linke Fuß den weiten, der rechte den engen Schritt hatte. Es heißt nämlich bei Diomedes [478, 6 ff.] weiter: *autem hunc trochaeum Atreuscos rutulum nuncupavisse, nimirum simili rutome qua Graeci a rota mutati; vel diversa appellatione persuasi, quod, cum aciem constituerent, prolati pedibus sicut brachiis protenderent breviterque dextris succedentibus pedibus testigia sisterent et reductis manibus incensum clamore quae vibraverant tela iacebant; quae res hunc melo incensum nomen adposuit* [l. c. 478, 12].

Hieraus geht zunächst hervor, daß unter den *musci* vor vorher Griechen zu verstehen sind. Das Wort *rutulus* wird so auch mit *rota* etymologisch zusammengestellt; dann aber auch in bildlichem Sinn mit *incensum*, anfeuernd, wobei an die Bedeutung 'röthlich' gedacht ist. Diese trochäische Bewegung der Atrunker wird dann analog und gegensätzlich der jambischen bei den Apulern geschildert. Es werden die Füße, also die einer Schlachtreihe, denn es ist pluralisch geredet, vorgesetzt und die Schilde vorgestreckt; die Bewegung fängt also mit dem linken Fuß an. Dann folgt kurz der rechte Fuß nach. Indem hier dieselben Ausdrücke, wie vorher beim Jambus der Apuler, gebraucht sind, vgl. *breviter succedentibus* mit *brevi successu*, welches letztere von der Raumgröße zu verstehen war, und indem hier *prolati* den Gegensatz dazu bildet, ist dies von Raumgrößen und nicht von Zeitgrößen zu verstehen und im Gegensatz zu *breviter succedentibus* also an ein weites Vorsetzen der linken Füße zu denken.

Bei dieser Bewegung fand nun ein *incensum clamor, incensum melus* statt, und diese Ausdrücke entsprechen dem obigen *ociori melo*, welches auf *trochaeum* zurückgeht, welchen *plurique Graecorum et longa et brevi con-*

posuerunt und welcher *constat ex longa et brevi temporum trum*. Zu einem *melos* wird er in der Wiederholung. Fragt man, worin die größere Schnelligkeit des Trochäus im Vergleich mit dem Jambus liegt, so kann dies nicht in der Gesamtzeit beruhen; denn diese ist bei beiden Füßen gleich, indem sie bei beiden 3 Zeiten beträgt. Es muß also in der entgegengesetzten Folge der beiden Zeitgrößen liegen. Das sagt auch Var. Victor. p. 81, 9. 10: *longa in brevis feratur, ut iambris contrarium via temporum tardior* (auch hier ist *situs* vom inneren Verhältnis gebraucht, unde etiam, ut quidam putant, inditum nomen est iambus (ἰαμβὸς τοῦ ἴαμου, ὅ ἐστι ὄρε, appellatur). Geht die kurze voran, so erscheint die folgende Länge als eine Steigerung des Verweilens im Gegensatz dazu und wird sie so empfunden. Geht hingegen die lange voran, so erscheint die folgende Kürze als eine Verringerung des Verweilens und wird sie so empfunden. Man findet also im Verhältnis der beiden Teile des Fußes zu einander eine Verlangsamung, hier aber eine Beschleunigung statt; und daher ist dieser in seiner innern Anordnung wesentlich ein schnellerer.

Indessen handelt es sich nicht bloß um einen einzelnen Fuß, sondern um ein *melos*, also um eine Verbindung einer Anzahl von Füßen. Ohne dies ist auch der einzelne Fuß gar nicht zeitlich abgrenzbar in der Körperbewegung, wenn eine solche mit dem *melos* verbunden ist; denn wenn man nach einem gesungenen Jambus oder Trochäus stehen bleibt, so dauert ja zeitlich das körperliche *σῆμα* noch fort. Man muß dann schon kühnlich die Regel heranbringen, daß nur so viel Zeit des Stehens nach dem zweiten Schritt des Jambus oder Trochäus künstlerisch mit zur Berechnung kommen soll, als gleichzeitig gesungen wird. Und so ist es in den *plai*, der Tragödie, auch in der That. Davon müssen wir hier aber noch absehen. Es genügt uns aber auch hier die bestimmte Bezeichnung *melos*, welche eine Zusammensetzung von einer Anzahl von Füßen bedeutet und, wie sie vorher auf den *metum ambuum* ging, so hier auf einen *trochaicum* sich bezieht. Ist nun der *melos* ein *ocior* und wird eben dies mit Bezug darauf gesagt, daß, um einen solchen *ocior melos* zu erlangen, *ociori melo intenti*, die *musici* *riti* den *rhythmus* und *tonus* des Trochäus nach Lage und Bewegung eines Rades bezeichnen, so muß eben auch gemeint sein, daß nicht bloß in einzelnen Trochäen, sondern auch in fortlaufenden Folgen von Trochäen die dann beschriebenen Zeit- und Raumverhältnisse des in der Körperbewegung Vorgehenden stattfinden.

Waren nun die Verhältnisse in einer *cola* auch nicht an sich diejenigen von 2 zu 1, so müssen wir doch, weil der Vergleich zu seinem einen Glied den Trochäus des *melos* und der Sprache hat, der *ex longa et brevi consistit* und *trum temporum* ist, dies analog auf das andere Glied mit einer dadurch näheren Bestimmung desselben übertragen, so daß auch in den *Immetrozelen* der *cola* dieses Verhältnis hier gemeint sei; und so erklärten wir auch schon das Verhältnis der Schrittweiten in dem *ambulo* und dem *trochaicum*. Ist nun aber überhaupt die Analogie des Rades mit dem sprachlich und körperlich zeitlichen Trochäus, von welchem vorher die Rede war,

nur in den räumlichen inneren Dimensionen des Rades vorhanden — und das ist allerdings der Fall, denn die Zeiträume sind immer gleich groß, worin sich die konzentrischen Kreise des *canthus* und *modulus* und deren entsprechende Teile im Rade bewegen —, so folgt auch für den Trochäus der wichtige Satz, daß in ihm die Schrittweiten den Zeitlängen entsprechen und im Verhältnis von 2:1 stehen.

Über den Tribrachys weiß ich keine Stelle anzuführen, aus welcher direkt ein gleiches über das Verhältnis von Länge und Weite bei ihm zu schließen wäre. Indessen mittelbar läßt es sich aus der Beziehung zwischen dem Tribrachys und dem Jambus und Trochäus schließen. Was zunächst die Größe der 3 Kürzen betrifft, so sind dieselben einander gleich. Einmal nämlich gehört die mittlere zur ersten und einmal zur letzten; beide Male aber gilt sie mit der jedesmal ihr verbundenen zusammen gleich der Länge des in den Tribrachys aufgelösten Fußes, ob dieser ein Jambus oder ein Trochäus ist. Es ist aber einmal die erste Kürze $\frac{1}{3}$ des Ganzen, des in diesem Fall einen Jambus bildenden, und einmal die dritte Kürze $\frac{1}{3}$ des Ganzen, des in diesem Fall einen Trochäus bildenden. Beide Füße sind *trium temporum*, und der *trochaeus* ist *contrarius* dem Jambus; und der Zeit nach unterscheiden sie sich nur durch die verschiedene Folge der beiden Quantitäten in ihnen. Gibt es nun nicht zweierlei Tribraehen der Zeit nach, sondern nur einen — und nirgends ist eine Andeutung von einer solchen zweifachen Art, der Zeit nach des Ganzen sowohl als der Teile —, so muß auch die mittlere Silbe an Zeitgröße der ersten wie der letzten gleich sein, so daß nur die Zusammenfassung von je 2 Kürzen einen Unterschied in der Zeit macht, nämlich in der Anordnung derselben, nicht aber in der Größe der Teile.

Dabei ist aber nur an die Teile zu denken, welche durch *Lexis* ausgedrückt sind. Denn durch die zweimalige Zwischenzeit zwischen den 3 Silben ist der Tribrachys etwas länger als der Jambus oder Trochäus mit je 1 Zwischenzeit. So ist zu verstehen, was Marius Victorinus p. 63, 7. 8 Keil sagt, *in sexta sede (trimetri iambici) tresyllabos figura non ponitur, quia moram habet*. Die Worte *trimetri iambici* sind zweifelhaft. Vielleicht sprach Victorin allgemein, daher von beiden Hexametern, dem daktylischen und jambischen. Aber auch dann bleibt das von mir über die Zwischenzeiten Gesagte in Kraft.

Wenn nun so der sprachliche Tribrachys in der Zeit als Auflösung dem Jambus und Trochäus gleichsteht, so erhebt sich die weitere Frage, wie es denn bei der Körperbewegung stehe. Es ist nun thatsächlich, daß in der lyrischen und dramatischen, von Orchestis begleiteten Melik der Tribrachys als Auflösung jener beiden erscheint. Da wird man nun doch nicht behaupten wollen und können, daß immer in der Orchestis die zusammengezogene Form gleichzeitig erscheine, sondern auch als das Nächstliegende ansehen, daß, wie nach Diomedes beim sprachlichen Jambus und Trochäus zugleich einer in der Körperbewegung im Krieg erschien, so auch beim sprachlichen Tribrachys, der freilich mehr orchestischer als kriegerischer

Bewegung sich einte, die Körperbewegung eine tribrachische zu sein pflegte. Jedenfalls wird es auch einen körperlichen Tribrachys gegeben haben. Und diesen müssen wir und können wir gar nicht anders als so denken, daß dem einen Fuß 2 Schritte, dem andern einer zukommen. Da nun die Gliederung der Zeiten analog dem Jambus oder Trochäus, also *abb* oder *aab*, nicht aber mesodisch *aba* geschieht — in welcher Beziehung *a* wie *b* hier eine Kürze bezeichnen soll —, so denke ich mir das Schreiten so, daß die beiden zusammengehörigen Kürzen mit zwei engen Schritten verbunden sind, die zusammen die Entfernung eines weiten ausmachen und beim jambischen Tribrachys vom rechten, beim trochäischen aber vom linken aus geführt werden. Zwischen diesen beiden engen Schritten ist anzunehmen, daß der sie schreitende Fuß die Zeit einer Kürze stillsteht und daß nicht erst zwei enge Schritte rasch nach einander geschehen und hierauf die Zeit einer Länge stillgestanden wird. Da wäre der körperliche Tribrachys nur in der Teilung der Entfernung, nur in der Weite, nicht aber auch in der Teilung der Zeit vorhanden. Und wenn nun ein solcher Fuß mit einem gesungenen Tribrachys verbunden würde, so käme es heraus, daß erst 2 Engen geschritten und nachher 2 Kürzen gesungen würde: Orchestis und Gesang fielen auseinander, statt zusammenzugeben. Nun braucht aber darum nicht der die 2 Engen schreitende Fuß zwischen beiden ganz niedergesetzt zu werden, sondern es genügt, wenn er nur den Boden berührt und so lange innehält, bis die Zeit der Kürze zwischen den beiden Engen verflossen ist.

So sind also die obigen Sätze über den Jambus und Trochäus auch auf deren Auflösungen im Tribrachys zu übertragen.

Zum diplasischen Geschlecht gehört noch ein einfacher Fuß, nämlich der aus 3 zweizeitigen Längen bestehende Molossus. Er ist von dem durch Zusammenziehung aus einem Jonikus entstandenen Molossus zu unterscheiden und wird sinkend . . . betont, wie sich aus der Angabe über den *Pæon pybalus* bei Aristides ergibt. Daß er auch . . . vorkommt, weiß ich nicht nachzuweisen, halte es aber für wahrscheinlich.

Über den Spondeus giebt Diomedes nicht so viel für meinen Zweck zu Verwertendes, wie über den Jambus und Trochäus. Auch ist die Stelle zum Teil verdorben. Indessen enthält sie doch so viel, als ich brauche. Es heißt von diesem Fuß p. 476: *hunc (nämlich pyrrhicus) contrarius est spondeus, qui constat ex duabus longis temporum quattuor*. Vergleichen wir dies *contrarius* mit der Stelle p. 477, wo der *trochæus* als *contrarius* dem *jambus* bezeichnet wird, so geht als der eigentliche Sinn hervor, daß in dem einen der 2 verglichenen Füße immer da eine Länge steht, wo in dem andern eine Kürze steht, und umgekehrt. Es wird dann eine griechische und eine römische Erzählung über die Entstehung des Fußes gegeben, parallel wie auch beim Jambus und Trochäus und sonst. Die aus der ersteren, die ihn auf Radamanthus zurückführt, in Betracht kommenden Worte sind: *prociptar* (Radamanthus in Arkadien) *ab agricolis hoc successu et hoc danti ritu a musis cumulis paribus ture incensis altaribus musices choros generos*

gressibus explicaret et aequipedu sono tibicen spondalium canere iuberet, ut duabus longis melodis quasi duplicibus et iugibus votis prospera deorum votulus firmaretur Trotz der Verderbnis des Textes läßt sich doch Folgendes erkennen. Es ist von mehreren Chören, *musicos choro*, die Rede, und zwar von zwei gleichzeitig tanzenden, welche dieselben Evolutionen gleichzeitig machen, gleichsam mit Zwillingsschritten tanzen, *geminis gressibus explicaret*, denen Radamanthus mit gleichfüßigem Ton, d. h. mit immer gleiche Schritte machendem, immer gleich langem Ton, als Floten-spieler ein Opferlied zu singen gebot. Daß ein *spondalium* nicht bloß ein spondeisches Opferlied bezeichnet, beweist das Zitat in Cic. de orat. II, 193: der Nachdruck liegt also auf *aequipedi*. Wenn aber die Schritte, *pedes*, Takte, des Tons *iugu* genannt werden, so bedeutet das nicht bloß, daß ein Takt dem andern gleich ist — denn das wäre auch bei jambischen, reinen Trimetern und allen in sich aus irgend einer, aber nur einer Taktart bestehenden Kompositionen der Fall —, sondern daß die Füße, Takte in sich gleich sind, daß in der Ebene eines jeden keine Hebung und Senkung hinsichtlich der Quantität der Teile stattfindet. So werden 2 lange Melodien, gleichsam doppelte und ununterbrochen strömende Gelübde gesungen. Das *longis* geht nicht auf die Teile, die einzelnen langen Töne, sondern auf die Gesamtlänge der Melodien: wie das aus der Parallele von *duabus* mit *duplicibus* und von *longis* mit *iugibus* hervorgeht.

Aus dieser Stelle geht nun zunächst ausdrücklich das hervor, daß mit dem *aequipes sonus* auch *geminus gressus* verbunden waren, daß, während der eine *tibicen* die Flöte blies, zwei Chöre nicht bloß gleichzeitig damit übereinstimmend sangen, sondern auch während dessen Schritte und eben chorische, kunstgemäße machten. Es ist nun aber nicht anders möglich, als daß in einem Kunstwerk die Teile symmetrisch geordnet werden. Und wenn nun hier zu einer langen Melodie, welche nach einem *aequipes sonus* gleichförmig gesungen wird, auch geschritten wird, sollten denn diese Schritte nicht auch gleichförmig, unter sich gleich weit und lang gedacht werden müssen? Es ist ja auch von *cumulis paribus*, gleich großen Haufen angezündeten Weihrauchs die Rede, so daß man sieht, es sei hier alles auf Gleichheit abgesehen, wie das zur Würde, Ruhe, Freude paßt, die sich an Radamanthus anknüpfen.

Ich komme nun auf die römische Erzählung. Sie lautet a. a. O. so: *Nimium Pompilius diuina re praedictam hunc pedem pontificum appellasse memorant, cum Salus immores aequis gressibus circulares indueret* (²) *spondeo melo patrios placaret indigetes*. Hier ist nun ausdrücklich von *aequis gressibus* die Rede, welche mit dem *spondeo melo* verbunden waren, und wird nicht bloß der Musik ausdrücklich ein *aequipes sonus* zugeschrieben. Mit solchen *aequis gressibus* bildeten die jüngeren Salier Kreise, d. h. nach dem unbestimmten Sinn des Worts *circulati* (vgl. die Stellen bei Cicero und Cäsar) 'sie traten in Gruppen zusammen'. Dies thaten sie auf ihren Umzügen, bei den *ora*, in militärischem Schritt; auf dies Nähere kommt es für meinen Zweck nicht an. Für mich folgt aus der Stelle hinreichend

die *aequitas* der Schritte, die mit dem spondesischen Gesang verbunden waren. Und diese war nur dann vorhanden, wenn die Schritte nicht bloß gleich lang, sondern auch gleich weit waren: sonst war in einer Beziehung Ungleichheit da, während doch der Ausdruck absolut lautet, *aequis gressibus*. Was aber das Tempo und die Weite der Schritte betrifft, so darf man aus dem Ausdruck *pondificum* auf Würde und also darauf schließen, daß die Schritte eine längere Dauer und eine würdevolle Weite hatten. Es ist also nur angemessen, wenn wir annehmen, daß, wie die Längen = je 2 Kürzen, Zeiten waren — denn der Spondeus war ja *quattuor temporum* —, so auch die Weiten = je 2 Ergen und = 2 Fuß Größe waren. Dann entsprachen sich auch im Spondeus die Verhältnisse der Zeiten und Räume.

Das folgt ferner aus der Vergleichung des Spondeus mit dem Anapäst und Daktylus.

Beide, Daktylus und Anapäst, sind auch Arten von *genera*. Jener besteht dann 6 Fußse, auch den Spondeus und Anapäst; vgl. Anecd. Chisiana, ed. Mangelsdorf p. 6: (καλοῦσιν) δάκτυλον τὸν ἐν ἑσσι λόγον . . . ὥστε καὶ τὸν ἀνάπαιστον ὡς πρὸς γὰρ τὸ πέντος καὶ τὸν δάκτυλον οἷον ἂν ἑκάστοις. Arist. Quint. p. 36 Meib. zählt zum δακτυλικὸν γένος $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$, $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$, $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$, $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$, $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$, $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$.

(siehe Jahn, kritische Note) und nennt $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$, $\text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$ ἀνάπαιστος ἀπὸ πρῶτος und ἀνάπαιστος ἀπ' ἐκαστοῦ. Vom Daktylus heißt es bei Diomedes, ed. Keil p. 478: *constat ex longa et duobus brevibus temporum quattuor, ut Romulus, a tactu digitorum ductus, quem ad exprimendam organi modulationem faberrime adfectabant, vel ab Idaris Dactylis, quas Curetas sive Corybantias poetas appellabant. hi namque in insula Creta Iovem custodiendo, ne eagula se parvulus proderet, lusus exegitula genere clipeos acenis inter se concurrentes trinitu aeris usi rhythmica etiam pedis dactyli compositione celare vocem infantis*. Von Sprechen oder Singen ist hier nicht die Rede, sondern vom Klingen des Erzes der *clipeos aceni*. Der zeitliche Rhythmus ist hierbei nicht durch menschliche Stimme, sondern durch instrumentalen Ton vertreten. Durch das Tönen der kleinen Schilde, indem sie sich dabei der rhythmischen Komposition des Daktylusfußes bedienten, überlauteten sie das Weinen des kleinen Zeus. Wir müssen uns denken, daß die kleinen Schilde gegen einander geschlagen wurden, indem man nach dem ersten, stärksten Schlag zwei Zeiten und dann nach zwei schwächeren Schlägen je eine Zeit den Schall der kleinen Schilde austönen ließ. Dies aber thaten die Kureten *inter se concurrentes*, also mit gleichzeitiger Körperbewegung. Diese kann nun aber doch nicht ungeordnet und zufällig gewesen sein, während fortwährend das Zusammenschlagen der Schilde taktmäßig, daktylisch geschah, worauf eine gleichzeitige ungeordnete und abweichende Körperbewegung störend eingewirkt haben würde. Denn um einen einmaligen Daktylus handelt es sich nicht, sondern um eine Art Spiel, kriegerischen Spiels zur Übertönung des Wimmerns und Schreiens von dem Kleinen, dem *parvulus*, welches ja ein dauerndes war. Zu dem *usi rhythmica compositione celare* giebt nun ein gleichzeitiges Thun das *concurrentes* an. Man muß sich die Spielenden fortwährend in Bewegung denken, und zwar in kriegerisch leb-

haller, *concurrentes*. Es sind mehrere, eine grössere Anzahl auf jeder Seite zu denken, die paarweise in lebhaftem Schritt auf einander stoßen. Mit einem weiten Schritt treten sie auf einander zu, stoßen die Schilde mit großer Kraft zusammen und schreiten dann mit zwei engen Schritten des andern Fußes weiter auf einen andern Gegner zu, indem sie zwischen diesen beiden kurzen Schritten eine kurze Zeit lang den schreitenden Fuß auf dem Boden halten, ehe sie denselben weiter setzen, so zwar, daß der andere während beider kurzen Zeiten stehen bleibt und also kein Hüpfen stattfindet. Der erste weite Schritt aber geschieht mit dem linken Fuß, weil die Schilde, welche zusammengestoßen werden sollen, am linken Arm getragen werden; die beiden engen Schritte thut dann also der rechte Fuß. Und es wird dann vielleicht zu andern fortgeschritten sein, weil es sich ja um einen *lusus*, ein Spiel von vielen handelt, nicht um ein Waffenspiel von zweien. Wie dem aber auch sei, jedenfalls folgten dem ersten Daktylus der körperlichen Schritte andere desgleichen, wenn dasselbe Paar zu kämpfen fortfuhr und dabei seinen Stand änderte.

So ist denn auch für den Daktylus aus Diomedes der Satz gewonnen, daß in demselben die Verhältnisse der Zeit- und Raumgrößen, der Länge zur Kürze und der Weite zur Enge sich entsprechen.

Für den Anapäst ist wenig aus Diomedes abzuleiten. Es heißt von ihm dort p. 478, 27—31: *hinc contrarius est anapaestas, quoniam antidactylum Graeci nominant. constat ex duabus brevibus et longa temporum totidem, ut nebulae, dictus παρὰ τὸ ἀνὰ πάλιν κατὰ τὸ ἀνὰ πάλιν ἀντιπροσθεῖν πρὸς τὸν δάκτυλον, quia recurrendo repercutiens dactylum sono reciproco obloquitur ei per antistrophen.*

Das *contrarius* bedeutet nach dem, was ich beim Spondeus, Trochäus, Jambus fand, daß in dem einen Fuß da eine Länge oder Kürze steht, wo in dem andern eine Kürze oder Länge steht. Nun aber fanden wir beim Jambus und Trochäus auch, daß sich dies zunächst von den sprachlichen Zeiten Geltende ebenso von den Zeiten der Körperbewegung verstand und daß es ebenso von den Engen und Weiten der Schritte gesagt werden mußte. Wenn wir nun beim Daktylus ein gleiches Verhältnis einer Enge zur Weite, wie beim Jambus und Trochäus, und überhaupt nicht bloß Kürzen und Längen, sondern auch Engen und Weiten fanden, und wenn nun das Wort *contrarius* beim Anapäst und Daktylus zeitlich gerade wie beim Jambus und Trochäus gebraucht ist (denn daß dort die Reihenfolge . . . oder . . . war, hier aber . . . und . . . ist, verschlägt nichts), so liegt hierin schon ein Grund, auch beim Anapäst körperliche Schritte und ein analoges Verhältnis der Zeitgrößen und der Schrittweiten anzunehmen. Die räumlichen Ausdrücke freilich, welche dann nach *nebulae* bei Diomedes folgen, ergeben sich durch den Zusammenhang, indem *dictus* auf den sprachlichen Anapäst bezogen ist und dann *obloquitur* folgt, als von Zeiträumen bildlich zu verstehende. Indessen ist ihre Bildlichkeit doch so stark und eigentümlicher Art, daß sie, bei der Kürze des über den so wichtigen Fuß,

eben den Anapäst, Gesagten vermuten läßt, dieses sei aus einer umfangreicheren Stelle genommen, worin auch von Körperbewegung die Rede war. Namentlich der Ausdruck *obloquatur ei per antistrophen* deutet darauf, denn bei antistrophischer Komposition d. i. Responion des Tons pflegt doch sonst das Metrum des Tons, der Lexis eben dasselbe zu sein, und der Daktylus würde antistrophisch respondieren; hier aber respondiert das Antistrophische nicht, sondern obloquiert. Ferner *repercutiens datylum* ist ein Bild, wonach der Daktylus erst vorgedrungen ist und dann zurückgeschlagen, zurückgetrieben wird, wobei also ein Kampf vorausgesetzt wird. Dies scheint zu speziell zu sein, um darin einen bloßen Ausdruck rückläufiger Bewegung desselben Schreitenden zu sehen, da es eben einen Kampf und ein Zurückdrängen eines anderen voraussetzt. Und so scheint eine militärische oder orchestische, kunstvolle Bewegung gemeint zu sein, wobei die eine Partei in Daktylen, die andere in Anapästen schreitet, jene links rechts rechts mit Weite Enge Enge, diese rechts rechts links mit Enge Enge Weite. Und indem es nun *obloquatur ei per antistrophen* heißt, so scheint erst die vordringende Partei der Daktylen zu singen, dann die zurücktreibende der Anapästen. Dies entspricht dem aktiven *repercutiens*, vgl. Philostr. V. S. 20, p. 601, 20 ὁρῶντος . . . ἀναστροφῆς. Doch wird sonst auch passivisch erklärt, Schol. Heph. p. 159: ἀναστροφῶντος zurückgeschritten, Quint. Inst. or. IX, 4, 81 *retrochus*, Isid. Orig. 1, 16, 7 *repercussus*. So heißt ἀναστροφῶν entweder zurückschlagend oder zurückgeschlagen. In letzterem Fall wäre bei dem obigen Kriegstanz an das Zurückgetriebenwerden der Partei der Anapäste zu denken. Man muß sich vorstellen, daß beide Parteien zu Anfang nicht *conlato pede*, mit dem einen Fusse voran, sondern in gerader Front mit beiden Füßen neben einander stehen, und daß dann erst die eine daktylisch vordringt, die andere anapästisch zurückweicht, darauf aber wieder jene daktylisch zurückweicht, diese anapästisch vordringt. Zu dieser Erklärung paßt auch das ἀντιρροῦν, welches in allen Stellen bei Stephanus nichts mit ροῦν = ein Saiteninstrument schlagen zu thun hat, sondern z. B. in einer Wendung wie ἄντι; ἀντιρροῦν ἀντί; vorkommt. Es ist das *repercutiens* auch nicht mit *percutere* = taktieren zusammenzubringen, weil es offenbar dem ἀντιρροῦν entsprechen soll; dieses aber, wie das Simplex παύω, niemals taktieren bedeutet. Unerklärt bleibt bei dem allen freilich, wie Juba bei Priscian. Metr. Terent. ed. Keil p. 420, 15 sagen kann: *cum qui appellatur trochaeus aut anapaestus*, und daß dieser und die Jamben pares sind; wonach Anapäst auch ein Name für . . . ist.

Es ist hier aber nötig und nützlich, noch andere Quellen heranzuziehen.

Ioann. Suel bei Walz Rhet. Gr VI p. 237, 15 ff sagt: Εἰρηται σπορδιδος μὲν παρὰ τὸ σπείδειν τοῖς γὰρ ἔχοντο τῷ μέτρῳ ἐν τοῖς τῶν δαιμόνων θυσίαις, ταὶ προτιωτάται ποιῶν τὴν κίνησιν καὶ στυγὴν δάκτυλος δὲ ἐκ μεταφοράς τοῦ δακτύλου εἰς ἑλάττω ἀπὸ μέλλοντος καταλήγον, οὐ μιμεῖται ἢ μὲν ἀρχοῦσαν τὴν ἢ ἀρχῆς κίνησιν τοῦ ἔρωτος, προβαίνει δὲ εἰς τὴν δραστη κατάρτην καὶ κόφην ἐνέργειαν ὁ δὲ ἀνάταστος τὸ ἐναντίον παρὰ τὸ ἀναπαύειν ἐν ταῖς ὑπὸ κινήσει βραχὺ τι κατακείμενων τῶν ποδῶν πρὸ τοῦ ἐρῶναι

εἰς ὅπως, ὃς καὶ ἀνὰ μὲν σπονδαῖος ἔσται, τὰς βραχίας τι λάβοιμεν σωματικὰ μέγας, καὶ τὴν μακρὰν διχημήνῃν [l. c. 237, 25]. Hier ist beim Daktylus, wie in der Stelle des Diomedes, an Nachahmung kriegerischer Bewegungen gedacht. Denn die Bewegung des Heros wird nachgeahmt (statt ἀρχομένον, ἀρχομένον Par. ist ἀρχομεν sc. συλλαβῇ zu lesen), und zwar durch die beginnende Länge die Bewegung vom Anfang an; und dann schreitet er, d. i. der Daktylus, zu thätigerer und leichter, schneller Energie vor, d. h. zur Schrittbewegung, die zu den beiden Kürzen gehört. Aus letzterem wird klar, daß bei den Kürzen mehr Bewegung als bei der Länge stattfand, d. h. doch nichts anderes, als daß bei dieser ein Schritt, nach dem man lange stand, bei diesen zwei Schritte stattfanden, nach deren jedem man kurz stand. Denn an mehr als 1 und 2 Schritte wird man nicht denken wollen. Folgte nun der zweite Schritt nach der Ruhe der ersten Kürze der Silbe, so wird das als einheitliches Grundmaß der Zeiten in dem Daktylus anzusehen sein, also der Fuß auch 1 Zeit während der zweiten kurzen Silbe und 2 Zeiten während der langen, 2-zeitigen stehen. Leicht kann aber diese Bewegung nicht heißen, wenn die Schritte alle weit waren, vielmehr muß der Leichtigkeit halber eine gewisse Enge der Schritte stattfinden. Und so bringt uns auch diese Stelle zu der Annahme einer Analogie zwischen den Raum- und Zeitgrößen im Daktylus der Körperbewegung. Und da nun Ioann Siciel den sprachlichen metrischen Daktylus erklären will und zu dem Ende in dieser Weise auf denjenigen der Körperbewegung zurückgeht, so ist klar, daß er die Zeitgrößen beider übereinstimmen läßt.

Sodann wird das Wort ἀνάστατος von ἀνασταῖν abgeleitet. Letzteres kommt sonst nicht vor. Es muß aber wohl den Sinn von 'wiederholt spielen, wiederholt spielend bewegen' haben. Denn in dem Folgenden ist πρὸ τοῦ ἀποθῆναι durch den Artikel als das vorausgesetzte Bekannte charakterisiert, während βραχὺ καὶ κατεχόμενον τῶν ποδῶν als das motivierende Besondere des Falls, nämlich des Anapästs im Gegensatz zum Spondeus erscheint, in welchem die Kürzen zusammengezogen sind. Bei den Kürzen also findet das ἀνασταῖν statt. Ich vergleiche mit dem ἀνασταῖν das Homerische παλαῖν Odys. 8 251, vom Chortanz mit Gesang gebraucht. Diese Etymologie ist indessen nicht die gewöhnliche, und auch nichts Besonderes daraus abzuleiten. Anders aber steht es mit der Beschreibung des Anapästes hier, die dabei doch ihre Gültigkeit behält. In derselben stehen nun in deutlichem Gegensatz und erklären sich daher gegenseitig das κατ in κατεχόμενον und das ἀποθῆναι. Es ist daher das κατ als den Begriff des hinunter enthaltend aufzufassen. Der Sinn ist, daß die schreitenden Füße eine gewisse kurze Zeit niedrig gehalten werden, ehe sie gehoben werden. Bei der Länge des Anapäst werden sie gehoben, bei den Kürzen hinunter gehalten. Bei ἀποθῆναι ist πόδας zu ergänzen, wie die Satzbildung zeigt. Da nun aber doch zur Länge nicht zwei Schritte angenommen werden können, sondern nur einer, sofern nämlich es sich nicht um Verschiedenheit, sondern um Übereinstimmung von Lexis und Orchestis handelt und variierende

Kombinationen der Rhythmopoie hier bei den Grundformen selbst nicht in Betracht kommen, und da also nur ein Fuß gehoben wird, so ist auch auf den Plural ποδῶν kein Gewicht zu legen, als müsse daraus gefolgert werden, daß an die eine Kürze sich ein enger Schritt des einen und an die andere ein enger des andern angeschlossen habe; vielmehr ist dadurch nicht ausgeschlossen, daß ein und derselbe Fuß die beiden engen Schritte macht. Und dafür spricht auch der Umstand, daß die beiden Kürzen zu einer Länge zusammengezogen werden können. Wenn nämlich auch dann Übereinstimmung der Schrittbeziehung mit den Zeitverhältnissen stattfinden soll (und warum sollte das ausgeschlossen sein?, so kann eben nur ein Schritt geschehen; und dieser eine Schritt wird ein weiter sein, dessen Weite jenen beiden engen gleich ist und auch als eine Synäresis derselben anzusehen ist, wie umgekehrt die beiden kurzen Zeiten und so denn auch engen Schritte als Diäresis der langen Zeit und des weiten Schritts gefaßt werden können.

Auch im Anapäst also finden engere und weitere Schritte analog den kürzeren und längeren Zeiten der Silben und des Stehens zwischen den Schrittbeziehungen statt.

Um über die Ableitung des Namens Anapäst noch ein paar Worte zu sagen, so steht die von ἀναπαίστ vereinzelte da; sie ist wohl nicht richtig. Für die von ἀναπαίστ ist aber Meibom. p. 36 in Betracht zu ziehen, welcher im daktylischen Geschlecht den ἀνάπαυτος ἀπὸ πύθωνος, — — —, und den ἀνάπαυτος ἐν' ἑλλάσποντος, — — —, unterscheidet; wozu auch noch Bacch. Sen., Meibom. p. 25 zu vergleichen ist: δόρυς, ἔξ ἰσχυρῶν καὶ ἀναπαύοντων καὶ παύοντος τοῦ κατὰ βᾶσιν οἴον, ἔστιν ἐκ τριῶν χρόνων, wo τριῶν = τριῶν und die Auffassung — — —, — — — zu sein scheint, mit ἀδιάρητος, brevis pro longa am Schluss. Dies erklärt sich aus dem wechselnden Zurückschlagen und Zurückgeschlagenwerden der Partei der Daktylen und Anapäste. Es wäre hienach der ursprüngliche allgemeine Name Anapäst für den aus 2 Engen und 1 Weite, 2 Kürzen und 1 Länge, einerlei in welcher Reihenfolge, zusammengesetzten Fuß später katexochen für die Form — — — gebraucht worden und dann für die Form — — — abgekommen. Außer dem Fuß — — — nannte man dann auch noch die Auflösung des Jambus — — — einen Anapäst; siehe Priscian. Matr. Terent. ed. Keil III p. 420, 13 ff.: *est autem prohibitis iambus versus et tragœdas aptus, si secundum et quantum pedem non alios feceris quam iambos aut eum qui appellatur tribrachius aut anapaestus, quoniam sunt pares*; welche Worte ein Zitat aus Juba sind. Dies möchte eine spätere Übertragung von der gleichen Reihenfolge der Arsis und Thesis im gleichen Geschlecht auf die im doppelten sein. Diese war um so näherliegend, als die Daktylen, wie wir sahen, gleich den Trochäen links angetreten wurden; woraus ich die Vermutung ziehe, daß, indem die Kontranetet sich auch auf das Antreten erstreckt habe, der Anapäst, wie der Jambus, rechts angetreten worden sei.

Sollte im Taktieren der Zeit deutlich werden, ob Spondeen oder Daktylen oder Anapäste taktiert wurden, so mußte bei — — — irgendwie eine innere Gliederung im Taktieren gemacht werden. Denn sonst, wenn man

die Arsis \cup als Gesamtarsis mit nur einer ungegliederten Bewegung bezeichnete, konnte man nicht erkennen, ob die Gesamtzeit ungeteilt, \cup , oder geteilt, $\cup \cup$, sei. Am einfachsten nimmt man an, daß in der Hebung des taktierenden, sich hebenden Armes beim Beginn der zweiten Kürze nach einem Stillhalten von einer Kürze die Hebung wieder, und höher geschah, wovon und worauf dann bei der Thesis im Daktylus und Anapäst die Hand den Niedererschlag machte; und daß der taktierende Fuß beim Beginn jeder Kürze hörbar, doch leiser als bei der vorausgehenden oder folgenden Länge der Thesis auftrat. Diese Gliederung in der Taktierung von \cup war aber nur in metrischen Partien nötig, wo Daktylen und Anapäste mit anderen Rhythmen einzeln gemischt wurden. Daß sie auch bei Hexametern und Systemen stattfinden mußte, ist nicht zu behaupten. Aus ihr erklären sich Ausdrücke wie Arist. Quint. p. 36 Met. $\delta\upsilon\sigma$ $\beta\rho\alpha\chi\upsilon\delta\upsilon\nu$ $\acute{\alpha}\rho\sigma\tau\omega\nu$, womit metonymisch von der Bezeichnungsweise die beiden bezeichneten Kürzen benannt sind.

Daß aber beim Tanz eine andere Art des Schreitens bei $\cup \cup$ als bei \cup stattfand, folgt ganz allgemein aus dem Umstand, daß sonst ja überhaupt Spondeen, Daktylen, Anapäste in der Orchestis nicht unterscheidbar, nicht verschiedene Fälsche hätten sein können.

Die Pöone sind nach der Überlieferung eine Zusammensetzung des Pyrrhichius mit dem Jambus oder Trochäus. Für die Erörterung der Pöone ist also noch nötig, vorher den Pyrrhichius zu besprechen.

Über denselben sagt Diomedes ed. Keil p. 475, 12 bzw. 15: *pyrrichius ciliatus est. . . a Pyro Achilles filio, qui crebris et citis exultationibus bis breviter prominentem clipeum genibus incumbens et per hunc hostibus terronem immittens inferebatur, sicut versus illustrat ὀνασπίδια προβιβάντι. cum ergo gradus vult breviter accedentes ostentare. . .* (475, 19). Der Schild wurde bei der beschriebenen Bewegung nicht an der Seite getragen, wo es nicht möglich gewesen wäre, mit beiden Knien an ihn zu stoßen und sich zu stemmen, sondern er wurde gerade vorgehalten, weshalb ihn Diomedes dabei *prominentem* nennt. Und das liegt auch in dem ὀνασπίδια προβιβάντι, unter dem Schutz des von vorn vorgehaltenen Schildes schreitet Pyrrhus vor, *Iliad. N 807*, von welcher Stelle die Verse 157. 158 $\pi\rho\acute{o}\sigma\theta\epsilon\nu$ δ' $\epsilon\chi\epsilon\nu$ $\acute{\alpha}\sigma\pi\iota\delta\alpha$ $\pi\acute{\alpha}\nu\tau\omicron\varsigma$ $\epsilon\iota\sigma\epsilon\nu$, $\kappa\omicron\iota\gamma\alpha$ $\pi\omicron\tau\iota$ $\pi\rho\beta\iota\beta\acute{\alpha}\varsigma$ $\kappa\alpha\iota$ $\acute{\omicron}\nu\alpha\sigma\pi\iota\delta\iota\alpha$ $\pi\rho\sigma\tau\omicron\delta\iota\zeta\omega\nu$ das genauere Verständnis geben. Dies mit dem Tanz Pyrrhische zusammenzustellen, berechtigt auch noch die Stelle *II 609* ὀνασπίδια προβιβάντος vgl. mit 617 $\delta\rho\chi\eta\tau\iota\nu$, wo von Meriones die Rede ist. Der Kampf ist wie ein Tanz und wird von Aeneas geringschätzig so bezeichnet. Es war eine Ähnlichkeit zwischen beiden, nur daß der Krieg Ernst, der Tanz aber Spiel war. Daß es sich bei jenen Homerstellen aber um die Priamiden Hektor und Deiplobus und nicht um Pyrrhus handelt, ist irrelevant; wie denn ja auch Diomedes selbst die von Hektor handelnde Stelle als Beleg für die Schilderung des von Pyrrhus Erfundenen anführt. Das Heranschreiten, $\pi\rho\beta\iota\beta\acute{\alpha}\nu\tau\iota$, wird nun aber auch als ein Springen durch *crebris et citis exultationibus inferebatur* be-

zeichnet; dem *ποσὶβας* aber ist adverbiall das *κοῦρα* beigefügt. Danach muß man es sich so vorstellen, daß Delphobus erst auf den Feind zuschritt, und zwar rath, indem er die Beine, abwechselnd das rechte und Linke, leicht emporhob und jedes eine kurze Zeit lang an den ehernen Schild gestemmt hielt, nämlich mit dem hochgehobenen erzgeschienten Knie, womit er daran gestoßen hatte, während er auf dem anderen Bein stand. Dabei konnte er keine großen Schritte vorwärts machen, und wenn er das gehobene Bein wieder setzte, so mochte es etwa um einen Fuß vorwärts sein, so viel wie er den Schild vorhielt, in dessen Höhlung er mit dem Knie *incumbat*. Die Zeit des Stillstehens fiel zwischen beide Bewegungen, das Aufheben und das Niedersetzen; das Vorwärtskommen des Schreitens aber geschah, wenigstens zum größten Teil, schon beim Aufheben. Dies Gehen, Schreiten aber ging bei größerer Annäherung an den Feind in ein lebhafteres Springen über, indem der Fuß, welcher stand, indes der andere gehoben *incumbat*, sich schon zum *incumbere* emporbewegte, während der andere niedergesetzt ward und noch nicht wieder stand; *exultatio* intensiv, vgl. *exultare* und *exire*. (Mochten die *exultationes* auch höher sein, als das Heben bei den Kürzen im Anapäst, so ist damit doch dem oben aus Ioann. Sicel. Angeführten nicht widersprochen, daß man im Anapäst verhältnismäßig bei den engen Schritten den Fuß niedriger als bei dem weiten hob.) Das Tönen des ehernen Schildes vertrat hierbei den Gesangston. Das Aufstemmen des erzgeschienten Knies mußte zwar das Forttönen des Schildes vermindern, allein das war doch nicht so stark der Fall, daß er nicht vernehmlich fortgetönt hätte, bis das andere Knie ihn abwechselnd neu hervorbrachte. Die Vorwärtsbewegungen aber wird man doch nicht anders als gleich weit ausnehmen können, eine so weit wie die andere. Denn von verschiedenen Entfernungen im *ποροδύτιν* ist bei Homer nichts gesagt, und das *κοῦρα ποσὶβας* deutet lauter leichte hohe Schritte an; auch wäre bei zwischen durch stattfindenden weiteren Sprüngen die Deckung mit dem Schild, das *ἐκαστὶδια* im Vorgehen nicht so gut zu bewahren gewesen.

Hiernach ist auch beim Pyrrhichius eine Analogie zwischen den Zeit- und Raumgrößen vorhanden.

So komme ich nun zu den zusammengesetzten Füßen, und zwar zuerst zu den fünfzeitigen, den Päonen.

Es besteht nach Diomedes p. 480 *pacon primus ex trochaeo et pyrrichio*, *pacon secundus ex iambo et pyrrichio*, *pacon tertius ex pyrrichio et trochaeo*, *pacon quartus ex pyrrichio et iambo*. Hiernach ist der erste und dritte Päon *l r l r*, d. h. links rechts links rechts, der zweite und vierte aber *r l r l* zu schreiten, weil der Trochäus *l r*, der Jambus aber *r l* geschritten wird und der damit verbundene Pyrrhichius jedesmal dem entsprechend geschritten werden muß, damit nicht die eine Kürze und Enge desselben mit der Kürze und Enge des diplaschen Fußes als eine Auflösung einer Länge und Weite zusammenzugehören scheine. Diese Formen der päonischen Füße müssen aber als die ursprünglichen und die Formen als durch Zusammenziehung daraus entstandene angesehen werden. Denn . . . wird

nicht wie in den Anapäst und Daktylen bloß als Arsis eines einfachen Fußes von der antiken Überlieferung angesehen, sondern als Pyrrhichius, also als ein ganzer, einfacher Fuß, der einen Teil eines zusammengesetzten Fußes bildet. Eine ungegliederte einzige Silbe, eine einzige Zeit aber kann von vornherein nicht ein Fuß sein und ist eben nur eine Zeit, während ein Fuß aus mindestens 2 Zeiten besteht. Was aber eine bloße Zeit ist, die keine Arsis und Thesis enthält, wird auch nicht durch Auflösung dazu, sondern nur zu 2 Zeiten, welche 2 Arsen oder Thesen bilden, wie nach dem Ausdruck des Aristides Quintilianus (s. o.) der Anapäst 2 Arsen hat. Umgekehrt aber kann wohl der Pyrrhichius in 1 Länge zusammengezogen werden, wenn man nämlich innerhalb des langen, dieselbe Höhe haltenden Tons durch einen gliedernden Stofs einen halben stärkeren Teil auf einen schwächeren halben folgen läßt oder nach einem halben stärkeren einen schwächeren halben singt. Demgemäß wird auch durch eine Art und Weise des Schreitens die Zusammenziehung zweier Engen, die einen Fuß, den Pyrrhichius, bilden, vorzustellen sein. In der Zeit ist die zweite Hälfte der durch Zusammenziehung entstandenen Länge eine Verlängerung der Kürze um eine Kürze: der kurze Ton wird verlängert, der Anfang aber, die erste Hälfte des Ganzen, die erste Kürze ist ebenso, wie sie in der nicht zusammengezogenen Form gewesen sein würde. Dem entsprechend wird es sein, wenn der enge Schritt zur Weite erweitert, wenn die erste Hälfte des weiten Schritts gerade ebenso geschieht, wie sie geschehen wäre, wenn nach ihr der Fuß niedergesetzt wäre, um eine Kürze hindurch zu stehen. Es muß aber dieser Schritt zum weiten ausgedehnt werden. Das hat aber einen Wechsel des schreitenden Fußes insofern zur Folge, als derjenige Fuß, der die erste Enge schreiten und vor den dann der andere mit der zweiten Enge gesetzt werden sollte, umgekehrt jetzt so weit vortritt, als der andere vortreten sollte. Dann aber wird es am einfachsten sein, sich die Markierung der inneren Gliederung in der aus zwei Engen und Kürzen durch Zusammenziehung entstandenen Weite und Kürze so zu denken, daß der andere Fuß, der am weitesten hätte treten sollen, nun um eine Enge bei Beginn der zweiten Kürze nachgesetzt wird. So stehen denn nach Verlauf des zusammengezogenen Päons die beiden Füße umgekehrt hinter einander. Dies gilt jedoch nur von dem aus $\cup \cup$ entstandenen Kretikus $\cup \cup$ und dem aus $\cup \cup \cup$ entstandenen Bakchius, in denen die Schlusslänge und Weite durch Zusammenziehung entstanden ist. Sie werden $\cup \cup$, $\cup \cup$ rl, rl und $\cup \cup$, rl, rl geschritten, während $\cup \cup \cup$, $\cup \cup \cup$ rl, rl und $\cup \cup \cup$, $\cup \cup \cup$ rl, rl geschritten werden. Anders verhält es sich mit dem aus $\cup \cup \cup$ entstandenen Kretikus $\cup \cup \cup$ und dem aus $\cup \cup \cup \cup$ entstandenen Palimbakchius $\cup \cup \cup \cup$. Hier wird $\cup \cup \cup \cup$, rl, rl geschritten, somit $\cup \cup \cup \cup$, rl, rl ; und $\cup \cup \cup \cup \cup$, rl, rl , somit $\cup \cup \cup \cup \cup$, rl, rl . Denn die schließenden Teilfüße $\cup \cup$ und $\cup \cup$ sind (s. o.) rl und rl zu schreiten.*)

*) Alle aus mischen und diapa-mischen $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$ zusammengesetzten $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma$ innerhalb eines Kolons sind deutlich von den andern darin zu trennen. Deshalb haben sie selbst mit einem Seitenschritt und auch nach ihnen der nächste Fuß mit einem

Bei den Pionen, offenen und zusammengezogenen, ist aber noch die Richtung der Schritte zu besprechen.

Der *παῖων διθύριος* ist nach Aristides Quintil. p. 38 Meib. der Fuß , : vgl. Cäsar S. 193. 194 in 'Grundzüge der griechischen Rhythmik' *παῖων διθύριος ἐκ μακρῆς θύριος καὶ βραχέως, καὶ μακρῆς ἁπλῆς*. *διθύριος μὲν οὖν ἵστανται οἱ οὗ διθύριος*. Vgl. Mart. Cap. ed. Eyssenhardt p. 372, 6. 7 *unde διθύριος quidem dulus est id est quasi duplicem membra discernit* und 372, 13. 14 *parone, qui διθύριος vocatur. hunc διθύριον posteriores Graeci creticum nominarunt*. Dieser Fuß heißt *διθύριος*, weil er gleichsam zweigliederig ist, gleichsam doppelte Glieder unterscheidet. Dann folgt noch der Zusatz: *δύο γὰρ ᾗστανται σμυρία*. Dies *δύο* kann hier nur im Gegensatz gegen 3 Taktzeichen gemeint sein, eins zu jeder von den 3 Zeiten, Länge, Kürze, Länge; und soll also sagen, daß beim Taktieren *ο* einen Taktschlag und *ι* den andern hat. Ebenso wird dann gleich das *ἐπιβατός* auf die Taktierung, die Zahl und Art der Taktteile bezogen, indem es mit *ἐπειδὴ* auf deren Vierzahl und die Verschiedenheit seiner zwei Thesen begründet wird. Da er im Gegensatz zum *διθύριος* 4 *σμυρία* hat und diese Zahl überhaupt im Gegensatz zu allen andern *ἀσύνθετοι πόδες* die größte ist, so führt dies darauf, das *ἐπ* im Sinn des Hinzufügens zu fassen. Der Rhythmus *παίρνται*, und dieser Pöon heißt *ἐπιβατός*, weil in ihm noch hinzutaktiert wird. Das aber hängt mit dem *διαπόρον θέσιν* zusammen. Wären sie einander gleich, so könnte man, wie in einem Dispondeus, mit 2 Taktzeichen ausreichen. Aber diese *διαπόρα* bedarf einer besonderen Verdeutlichung, einer Mehrtaktierung. Man fragt nun aber doch, warum denn *διθύριος* und nicht *θύριος* gesagt wird. Es wird nach der Meinung der Grammatiker, welche sich darüber nicht äußert, jedenfalls die Hervorhebung der Zweigliedrigkeit, das deutliche Bezeichnen zweier Teile als ein Charakteristikum des Kretikos angesehen. Und dies war nötig, wenn man deutlich und unzweideutig zu Gehör bringen wollte, daß die Kürze in der Mitte nicht zwischen beiden Längen für sich stehe, sondern zu einer und zwar zur ersten Länge gehöre. Man mußte dann die Pause, den *χρόνος ἄνωστος* nach der Kürze ein wenig länger nehmen. Es war dies ein besonders deutliches, vorzügliches Beispiel von der besten Führung der rhythmischen Verdeutlichung, welche Führung eine gewisse Auseinanderstellung im Ablauf der Mitten zwischen den Thesen und den Arsen ist; wobei der Plural auf eine Komposition aus einer Anzahl von Füßen weist, Meibom. p. 42 des Arist. Quintil. Wie nun aber wird diese zeitliche Verdeutlichung räumlich auszudrücken sein? Durch die Entfernungen nämlich, denn das längere Stehenbleiben ist ja auch etwas Zeitliches. Es ist das nun nicht durch eine größere Entfernung zwischen Thesis und Arsis erreichbar; denn Thesis und Arsis sind im Schreiten überhaupt nicht durch einen Zwischenraum getrennt,

Seitenschritt zu beginnen, und in ihnen selbst finden 1 oder mehr Seitenschritte statt. Sie sind schräge, während die Einzelfüße und die einfachen Füße gerade sind. Die *ἐπισταται ταύται* und *ρεπαταί* gelten für gerade zum Unterschied von den Epitriten.

d. h. die Weiterbewegung des Fußes, die vor dem folgenden Takteile, meßbaren Zeiteile geschieht und zu ihm gehört, erfolgt unmittelbar von derjenigen Stelle aus, wo der Fuß bei dem vorhergehenden Takteile während desselben stand. Kann nun bei dem Schreiten, was die Entfernungen anlangt, keine Unterscheidung durch größeren Zwischenraum gemacht werden, so bleibt nur übrig, durch die Richtung des Schreitens die Zugehörigkeit der Enge deutlich zu machen, d. h. also, es muß die Enge in derselben Richtung wie die erste Weite, dagegen die zweite Weite in einer anderen Richtung geschritten werden. Und hierbei wird es auch möglich, der größeren Zwischenzeit einen größeren Zwischenraum entsprechen zu lassen. Wenn nämlich der Fuß in der Seitenrichtung schräge vorwärts, d. i. in der Hypotenuse ebenso weit vorgesetzt wird, als er in der geraden Richtung mit der Kathete gekommen wäre, so ist der Zwischenraum ein größerer, als er bei gewöhnlichem, geradem Vorwärtsschreiten gewesen wäre. In dieser schrägen Richtung wird also beim Kretikus $\text{—} \cup \text{—}$ zuerst der linke Fuß um 2 Engen vorwärts gesetzt und dann der rechte um 1 Enge nachgezogen. Wie weit aber sollen wir uns diese Bewegung seitwärts denken? Es wird das Einfachste sein, auch hierauf das Prinzip von der Übereinstimmung in den Verhältnissen der Zeiten und Räume anzuwenden und vor der langen Zeit = 2 Kürzen auch den weiten Schritt = 2 Engen seitwärts geschehen zu lassen.

Stellen wir uns nun die Stelle, bis wohin der linke Fuß in der Hypotenuse vorgesetzt wird, als in einem Wege liegend vor, der mit dem Wege des Trochäus, der im Kretikus vorherging, parallel geht, so führt dies wohl auf eine geeignete Erklärung des Terminus *διὰ* $\delta\iota\alpha\gamma\mu\acute{o}\varsigma$. Derselbe bedeutete danach nicht = zergliedert, sondern = zweigassig, aus $\delta\iota$ und $\gamma\mu\acute{\alpha}$ zusammengesetzt. Statt der Präposition *διὰ* hätten wir dann die Zahl $\delta\iota$ (Krüger 'A Form.' § 24, 3, 2) in der Zusammensetzung; die freilich zu derselben Wurzel gehört, aber doch in der Bedeutung sich unterscheidet. Diese Erklärung bleibt im Zusammenhang der Stelle, gegensätzlich zu dem folgenden *εἰσέρχεται* (s. o.).

Nicht etymologisch, doch sachlich stimmt mit dieser Erklärung des Kretikus das Schol. Pindar. Pyth II 127 überein: $\delta\iota\lambda\acute{\alpha}\chi\epsilon\tau\alpha\iota \eta \tau\eta\varsigma \pi\upsilon\gamma\gamma\acute{\iota}\chi\eta\varsigma \delta\iota\gamma\mu\acute{o}\varsigma$. Über die Anwendung des Kretikus in der Pyrrhiche vgl. Buchholtz 'Tanzkunst des Euripides' S. 59 ff. Das $\delta\iota\lambda\acute{\alpha}\chi\epsilon\tau\alpha\iota$ scheint zu bedeuten, daß beim Tanz ein weites Auseinanderziehen der Beine stattfand, welches in den Kretikern geschah. Eben dasselbe liegt in dem Wort $\delta\iota\alpha\pi\upsilon\gamma\gamma\acute{\iota}\sigma\alpha\iota$ am Schluß des Hyporchems von Pratinas Athen. XIV 617 (vgl. die Erörterung der Stelle bei der Untersuchung über die Namen Thymele und Orestes).

Warum nun aber heißt gerade der Kretikus $\text{—} \cup \text{—}$ im päonischen Geschlecht so und nicht auch der Päon $\text{—} \cup \text{—}$? Und warum hat jener den Beinamen $\delta\iota\gamma\mu\acute{o}\varsigma$?

Der Kretikus $\text{—} \cup \text{—}$, wenn man ihn $\text{—} \cup \text{—}$ gliedert, was nach anderen Angaben auch geschehen konnte, war aus $\text{—} \cup \text{—} \cup \text{—}$ zusammengesogen, welcher vierte Päon $\text{—} \text{—} \text{—}$ geschritten ward. Man setzte demnach, wenn man das

über die Schrittart einer durch Zusammenziehung aus zwei Engen entstandenen Weite eben Entwickelte analog anwendet, zuerst den rechten Fuß eine Weite vor und zog den linken eine Enge nach. Und dann setzte man, wenn man das über die Verdeutlichung der Gliederung von $\cup \cup$ durch einen Seitenschritt oben Gesagte hier bei $\cup \cup$ analog wie bei $\cup \cup$ anwendet, den rechten um eine Enge entfernt in der Hypotenuse vor und wieder den linken eine Weite gerade vorwärts. Zuletzt zog man, um den Kretikus gegen das Folgende kenntlich abzuschließen, auch hier den rechten nach. Hierbei entstanden zwar auch 2 $\acute{\epsilon}\gamma\upsilon\alpha\iota$, aber diese liefen unmittelbar dicht neben einander her; und die Hypotenuse war nur etwas größer als eine gewöhnliche gerade Enge der Kathete und bedeutend kleiner als eine Kathete von der Größe einer geradraus geschrittenen Weite. Ein $\delta\iota\lambda\upsilon\sigma\theta\alpha\iota$ fand hier also weniger statt, und das $\delta\iota\acute{\epsilon}\gamma\upsilon\sigma\tau\alpha\iota$ war weniger markiert. Außerdem rückte man hier nicht energisch mit dem linken Fuß und der linken, den Schild tragenden Seite auf den Feind zu, sondern setzte zuerst den rechten um eine Weite vor, womit man sich leichter eine Blöße gab, und wich dann beim Jambus rechts hin aus. Daher eignete sich der Päon $\cup \cup$ weniger für die kretischen Tänze; und da er wohl deswegen weniger, wenn überhaupt, in ihnen gebraucht ward, so erhielt er auch nicht Anteil an dem charakteristischen Namen $\delta\iota\acute{\epsilon}\gamma\upsilon\sigma\tau\alpha\iota$. Ja, genau genommen, könnte er, wenn man 'zweigässig' übersetzt, auch nicht so heißen. Denn eine $\acute{\epsilon}\gamma\upsilon\alpha$ als Gasse kann nicht unmittelbar neben der andern herlaufen, sondern ist durch eine Häuserreihe von ihr getrennt. Das Bild würde hier also insofern nur passen, wenn eine solche Trennung stattfände. (Ähnliche Bilder sind Hippolyt, I. Stasimon in der Antistrophe: $\acute{\epsilon}\nu\tau\acute{\omicron}\varsigma \sigma\acute{\iota}\chi\omicron\nu\varsigma$, $\acute{\epsilon}\nu \sigma\acute{\iota}\chi\omicron\iota\varsigma$.) Indessen würde hier doch wieder das Trennende nur eine gleiche schmale, lange Fläche sein, wie die 2 Reihen von eine Enge langen und breiten Quadraten, woraus die beiden Gassen beständen. Man braucht aber $\acute{\epsilon}\gamma\upsilon\alpha$ auch nicht bloß als Gasse zu denken, sondern kann es, von Wurzel $\acute{\epsilon}\gamma$, allgemein als leitenden Weg auffassen, so daß $\delta\iota\acute{\epsilon}\gamma\upsilon\sigma\tau\alpha\iota$ 'zueiwegig' hieße. Allein auch dann bliebe der technische Gebrauch des Worts Überlieferungsgemäß auf die Form $\cup \cup$ beschränkt. Es gehört nur ihr dies Wort an, wenn auch die Sache allgemeiner war.

Bei $\cup \cup$ aus $\cup \cup$ und bei $\cup \cup$ aus $\cup \cup$ fand eine solche Notwendigkeit einer einem größeren $\chi\acute{\omicron}\nu\omicron\varsigma \acute{\epsilon}\gamma\omega\sigma\tau\alpha\iota$ entsprechenden Verdeutlichung durch einen Seitenschritt nicht statt, weil die Zugehörigkeit der Kürze und Enge zur nächst vorausgehenden und zur nächstfolgenden Länge und Weite an sich klar war, ohne Vergrößerung des $\acute{\epsilon}\gamma\omega\sigma\tau\alpha\iota$ und des Schritts. War indessen einmal bei dem Kretikus die Gliederung in zwei Wege angewandt, so lag es nahe, dieses weiter auf die beiden anderen Formen zusammengezogener Päone anzuwenden. Bei dem Bakchius (nach späterer Terminologie) $\cup \cup$, \cup r l, r war der letzte Schritt, von der Stelle an gerechnet, worauf der linke Fuß stand, 2 Engen in der Hypotenuse nach rechts hin von da entfernt, und ward dann der linke Fuß in ihrer Richtung um 1 Enge nachgesetzt. Er bildete also das reine Gegenstück

zu dem Kretikus $\cdot \cdot \cdot$, der $l r$, l nach links hin geschritten ward. Er machte gerade ebenso große Schritte. Im Waffentanz aber war er deshalb nicht ebenso gut zu gebrauchen, weil der letzte Schritt rechts hin, also mit dem Schilde ausweichend, und nicht links hin, also in Angriffsrichtung, gemacht wurde. Dagegen war er, bei der gleichen Größe der Schritte, in andern Tänzen ebenso gut anwendbar.

Anders aber stand es mit dem Palimbakchius $\cdot \cdot \cdot$, der $l, l r$ zu schreiten war, wenn man ihn nämlich analog behandelte. Dann stand am Schluß der ersten geradeaus vorwärts geschrittenen Weite, nachdem der rechte Fuß um 1 Enge nachgezogen war, der linke 1 Enge vor dem rechten. Wenn dann im Trochäus wieder der linke um 1 Weite von seiner Stelle in der Hypotenuse vorgesetzt wurde, so entfernte er sich vom rechten nach der Seite zwar nur um 1 Weite, nach vorn aber um $1\frac{1}{2}$ Weite oder 3 Engen. Dieses war freilich ein noch größeres $\delta\epsilon\lambda\epsilon\gamma\sigma\theta\alpha\iota$ als im Kretikus $\cdot \cdot \cdot$, und fand auch nach der Schildseite statt. Aber es war ein so weites $\delta\epsilon\lambda\epsilon\gamma\sigma\theta\alpha\iota$, daß darunter wieder die Festigkeit der Stellung litt, die eben am stärksten bei einer Entfernung beider Füße von einander um etwa 1 Weite ist, bei einer kleineren und größeren aber geringer ist. Daher eignete sich denn der Palimbakchius nur ausnahmsweise, nur bei seltenem Gebrauch für die Pyrrhiche, wo eben es besonders angestrebte Bewegungen auszuführen galt; Strab. X 4, 16 p. 413 edd. Mueller et Dübner [408, 2 sq. Kriener] $\epsilon\upsilon\theta\upsilon\sigma\iota\varsigma$ $\kappa\alpha\tau\alpha\lambda\iota\gamma\iota\varsigma$ $\cdot \cdot$ $\sigma\upsilon\upsilon\tau\omicron\mu\omicron\tau\alpha\tau\omicron\iota\varsigma$ $\omicron\delta\omega\upsilon$, welches Beiwort noch passender von Palimbakchien sich sagen ließe. Dabei war auch die Deckung mit dem Schild insofern schwerer als beim Kretikus $\cdot \cdot \cdot$, als im Trochäus des Palimbakchius zuletzt noch der rechte Fuß um eine Enge vorgesetzt, die Schilddeckung also schwieriger als im Kretikus $\cdot \cdot \cdot$ wurde, wo der rechte Fuß hinter dem linken stand. In anderen Tanzarten als der Pyrrhiche konnte der Palimbakchius auch nur zum Ausdruck des Ungewöhnlichen, Uebermäßigen vorkommen. Und so erklärt sich denn durch diese ganze Erörterung überhaupt sehr gut das seltene Vorkommen dieses Fußes.

Man könnte nun sagen, daß es der Verdeutlichung durch Zweiwegigkeit in zusammengezogenen Pönen überhaupt und auch bei Kretikern nicht bedürftig habe, weil ja durch die Nachziehung des zurückstehenden Fußes um 1 Enge nach Verlauf der ersten Kürze schon die Zusammenziehung der Weite deutlich geworden sei. Indessen fand diese Verdeutlichung dann nur durch das Nachziehen statt; der folgenden Stellung aber, wenn sie in gerader Linie vorwärts stattfand, konnte niemand ansehen, ob sie durch Nachziehung des zurückstehenden oder Vorsetzung des voranstehenden Fußes entstanden sei; denn mochte die Stellung $r l$ oder $l r$ sein, so konnte sie auch durch Vorwärtsschreiten in einem Pambus oder Trochäus entstanden sein. Es gab also als Erkennungsmittel nur die Beobachtung des Schreitens im $\gamma\epsilon\omicron\tau\omicron\varsigma$ $\acute{\alpha}\nu\omega\tau\omicron\varsigma$. Wenn dagegen der erste Schritt des zweiten Fußes im zusammengezogenen Pöen überhaupt in der Hypotenuse geschah, so fand dann auch während einer Kürze oder Länge eine Stellung in dieser Richtung statt, die Unterscheidung war also viel leichter und deutlicher.

Hatte man nun einmal diese Tanzart bei allen zusammengezogenen Pönonen, so lag es nahe, sie auf die nicht zusammengezogenen der Einheit halber zu übertragen.

Hierin lag aber dann auch ein erwünschter durchgreifend allgemeiner Unterschied des pönonischen Geschlechts von dem daktylischen und jambischen. Bei dem daktylischen schritt man abwechselnd mit dem linken und rechten Fuß je eine sei es kontinuierliche, sei es in 2 Engen geteilte Weite; und ebenso abwechselnd bei dem jambischen je 1 Enge und je 1 sei es kontinuierliche, sei es in 2 Engen geteilte Weite. Und in dem einmaligen Wechsel der beiden Füße, Beine bestand der einfache Takt, Fuß in technischem Sinn. Bei dem pönonischen Geschlecht aber wechselte man zweimal in einem Pönon, ob derselbe nicht zusammengezogen oder zusammengezogen war. Und dieses wurde dadurch besonders verdeutlicht, daß man jedes der beiden einfachen Geschlechter, aus denen er zusammengesetzt war, den Pyrrhichius und den Jambus oder Trochäus, auf einem andern Wege schritt.

Der *πῶν ἐπιβατός* besteht nach Aristides p. 38, 39 Meib. *ἐκ μακρᾶς θύσεως καὶ μακρᾶς ἄρεως καὶ δύο μακρῶν θύσεων καὶ μακρᾶς ἄρεως*. Es ist eine Zusammensetzung aus dem gleichen und doppelten Geschlecht, wie der 5-zeitige Pönon, zu betonen $\text{—} \cdot \cdot \cdot \text{—} \cdot \cdot \cdot$. Das Wort *ἐπιβατός* hat, wie *βατός*, immer passiven Sinn = betreten, erstigbar; wie auch *προβατά* = getrieben, vgl. Stein zu Herodot I 133. Hier bedeutet es 'zutreten', vgl. *ἱεῖροι βαλνύται* Sept. Theb. Schol. 128; die zweite, aus zwei Thesen bestehende Thesis ist ein erstes Schreiten und dann noch ein Zusechreiten, zweites Schreiten des diese zusammengesetzte Thesis schreitenden Fußes, der so eine Entfernung von 1 Fuß schreitet. Daß die 2 Thesen eine große Thesis von 4 Zeiten ausmachen, liegt in den Worten des Aristides n. a. O.: *ἐπειδὴ τέσσασι χρόνοις μέσσω ἐκ δύο ἄρεων καὶ δύο διατόων θύσεων γίνεταί*. Die erste Thesis ist 2, die zweite 4 Zeiten lang. Er ist erregt und erschütternd, vgl. Aristides p. 98: *τούτων (von den ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένοις) δ' ὁ ἐπιβατός κινύεται πᾶλλον, συνταράσσων μὲν τῇ δυνάμει, θύσει τὴν ψυχὴν*. Wegen seiner Schwierigkeit und weil er Außerordentliches ausdrückte, war er selten. Es ist der Gegensatz zum *παῖον ὁ κατὰ βᾶσιν* des Bakchius sect. 25, dessen Beispiel Blafs, N. J. 1886, S. 455, mit Recht auf Euripides Helena 651 Kirchhoff zurückführt. Der Pönon ist nur einmal getreten, nicht *ἐπιβατός*.

Es liegt nahe, die Epitrite ebenso auf 2 Wegen geschritten vorzustellen. Denn sie werden auch als ein eigenes Geschlecht, außer jenen dreien, vorgestellt und bestehen auch aus dem geraden und doppelten, wie die Pönone. Wäre ersteres nicht der Fall, so würden die Epitrite nur an der Stelle von jambischen und trochäischen Dipodien vorkommen. Dann aber müßten sie, wie diese, in einem Wege geschritten werden; denn die Zweiwegigkeit ist ein zu auffallendes, charakterisierendes orchestisches Merkmal, als daß dabei noch die Epitrite anstatt der jambischen und trochäischen Dipodien vorkommen könnten. Aber die Epitrite werden eben

als ein eigenes Geschlecht dargestellt; und somit ist jener Grund nicht vorhanden, der ihre Zweiwegigkeit unmöglich machen würde. Nun aber bestehen sie, wie die Päone, nicht stellvertretend, sondern ursprünglich aus dem gleichen und doppelten Geschlecht, nur daß sie lange Spondeen enthalten, während in den Päonen kurze Pyrrhichien stehen. Sonach scheint es der Analogie zu entsprechen, auch die Epitrite als auf 2 Wegen geschritten vorzustellen. Dazu stimmt Heph. ed. Gaisford² p. 174 der Name *doxuos* des ersten der Epitrite, welche, ebenda, *Ὀποῖος τοῦτος* (den *ΠΑΙΩΝΕΣ*) *ἵππος*. Bei den Päonen, die nur 5 vorwärts kommen, tritt das Schräge nicht so hervor wie bei dem 7 messenden Epitrit. Zusammenziehungen finden hier nicht statt, da in ihnen nur je 1 kurze Silbe ist. Dagegen sind Auflösungen etwas Mögliches. Für jene Auffassung der Zweiwegigkeit in Analogie der Päone sprechen die Stellen Mar. Victor. ed. Keil p. 48, 12 ff.: *epitriti, qui et hippi, adueque* (wie die Päonen) *numero quattuor, quod [que] et reluti genus paeoniorum, praesertim cum sint spatia temporum disparis, forma consimiles: sunt enim heptasemi, id est temporum septem*. Und Terent. Yaur. 1532 *et paeonici nominis ambo sunt quaterni*. 1546 ff. *et ἐπιτρίτος αὐγὴ γένος ἐστὶν παεονίων* (wie die 4 Päone) *totidem pedibus quia rarius tempore differt: septena etenim tempora singuli tenebant, cum paeonici possideant quina priores*. Auch heist bei Chrobokus, 'Anecd. var. Graeca' ed. Studemund I p. 62, der *ἐπιτρίτος α'* auch *δόξιος*, der *β'* auch *δόξιος δεύτερος*. Sollte diese Zählung nicht fortgeführt gewesen sein und die Epitrite mit Nachstellung des Jambus und Trochäus nicht auch *δόξιος τρίτος* und *τέταρτος* geheissen haben? Bloß wegen der Vierzahl der Unterarten, nämlich eines ersten, zweiten, dritten, vierten Fußes in jeder Art, heißen die Epitrite nicht eine Art der päonischen Gattung. Es bewirkt das *spatium temporum* die Disparilität, die *forma* aber die Konsimilität. Diese Gleichheit der Form findet in jedem einzelnen Päon und Epitrit statt, weil auch die Disparilität es thut; denn Disparilität erfordert zugleich stattfindende Konsimilität, Besonderheiten giebt es nicht ohne Allgemeines, Art nicht ohne Gattung, und die eine Gattung ist in jeder einen Art. Diese Form nun besteht darin, daß eine Silbe von einer Größe drei unter sich gleichen Silben gegenübersteht, sei es eine kurze drei langen oder eine lange drei kurzen: und wenn diese allgemeinen numerischen quantitativen Verhältnisse gegliedert werden, die *ποσότητες* in *ποιότητες* geordnet werden, darin, daß in jedem Fuß ein einfacher Fuß des gleichen Geschlechts mit einem solchen des doppelten verbunden ist. Wenn nun die Grammatiker beide Arten unter einer päonischen Gattung befassen, so wird die als zunächst der mit dem Namen der Gattung benannten päonischen Art zukommend nachgewiesene Zweiwegigkeit auch für die epitritische Art anzunehmen sein.

Wir haben somit die Analogie, daß Jamben und Trochäen zum jambischen, Daktylen und Anapäste zum daktylischen, Päone und Epitrite zum päonischen Geschlecht gehören.

Nach dieser Betrachtung der aus dem geraden und doppelten Geschlecht zusammengesetzten Füße, die ebenfalls zusammen ein rhythmisches,

phönisches oder nach anderer Terminologie je ein rhythmisches, ein paeonisches und ein epitritisches Geschlecht bilden, betrachte ich nun die aus 2 Füßen je eines dieser Geschlechter zusammengesetzten Füße, die kein eigenes Geschlecht bilden.

Ich beginne wieder mit dem jambischen Paar $\cup \cdot \cup \cdot$, der jambischen Syzygie. Zum Ausdruck vgl. Älian, Taktik XXII 2, S. 370 Köchly und Rüstow: $\epsilon\kappa\iota \gamma\alpha\rho \tau\omicron\iota\varsigma \xi\upsilon\upsilon\tau\omicron\iota\varsigma$ ($\acute{\alpha}\mu\alpha\alpha\iota$ nämlich) $\tau\acute{\alpha} \delta\upsilon\omicron \acute{\alpha}\mu\alpha\alpha\tau\alpha \xi\upsilon\gamma\alpha\gamma\gamma\iota\alpha\upsilon \iota\kappa\acute{\alpha}\lambda\iota\sigma\alpha\upsilon$, $\tau\acute{\alpha}\varsigma \delta\epsilon \delta\upsilon\omicron \xi\upsilon\gamma\alpha\gamma\gamma\iota\alpha\varsigma \sigma\iota \xi\upsilon\gamma\iota\alpha\upsilon$. Hierüber sagt Terentianus Maurus 2251 sqq. *secundo (loco) iambum nos necesse est reddere, | qui sedis huius iura semper obtinet. | scandendo et illic ponere adsectam moram. | quam pedibus sonore vel plausu pedis | discriminare, qui docent artem, valent | si primus ergo pes eam sumet moram, | ubi iam receptum est subdere heroos pedes, | versum eudebor non tenere iambicum: | sed quia secundo nunquam iambus pellitur, | moram necesse est in secundo reddere | et ceteris qui sunt secundo compares.* Unter *mora* wird hier (wie auch sonst) nicht die Größe eines *tempus*, d. i. einer *brevis*, eines $\chi\rho\omicron\nu\omicron\varsigma \pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ verstanden. Das beweist insbesondere das Argument: *si primus ergo pes eam sumet moram, ubi iam receptum est subdere heroos pedes, versum eudebor non tenere iambicum.* Denn der jambische Vers kann doch nicht dadurch zerstört werden, daß im ersten Fuß statt der ersten Länge eines *heroos pes* eine Kürze steht, daß man dann der erste Fuß ein Jambus ist. Von der zweiten Silbe des ersten zweisilbigen Fußes kann aber auch nicht hier gesagt sein, daß dahin die Kürze gelegt werden könne, welche in den zweiten Fuß gehöre; dann dabei müßte natürlich an die entsprechende zweite Silbe des zweiten zweisilbigen Fußes im Trimeter gedacht sein, da ja niemand daran denken kann, die zweite des ersten wie die erste des zweiten behandeln zu wollen. Die zweite des zweiten zweisilbigen im Trimeter kann aber niemals eine Kürze sein. Es ist folglich unter *mora* etwas anderes zu verstehen. Das Wort bedeutet Weile, Verweilen als Unterbrechung des Fortschritts, Verzögerung, Verzug. Dies kann sich nun nicht auf die je erste Silbe der beiden verglichenen Füße beziehen; denn gerade der erste Fuß hat ja an dieser Stelle das Recht, statt der Kürze eine Länge zu setzen, der zweite aber nicht; es kann also nicht gesagt sein, der jambische Vers werde nicht innehalten, wenn man hier im ersten Fuß die hier dem zweiten zukommende Verzögerung eintreten lasse. Auch könnte dies nicht ein den Vers zerstörendes Vorlegen der *adsucta* dahin heißen, weil ja der Vers damit besteht, also die *adsucta* dann auch an ihrer Stelle ist. Nach allem handelt es sich also um eine Verzögerung der Thesisilbe, der zweiten Silbe des ersten oder zweiten zweisilbigen Fußes, eine Verzögerung, d. i. eine Verlängerung, ein längeres Verweilen auf ihr. Ein solches findet demnach bei der Thesisilbe des zweiten Fußes im Trimeter statt, bei der Länge des Jambus. Warum? Als Grund wird angegeben, *quia secundo nunquam iambus pellitur.* Da er von der ersten Stelle oft vertrieben wird, so ist die zweite Stelle die jambischere, die wesentlich jambische. Vom jambischen Wesen der zweiten Stelle wird also hier diese *mora* hervorgerufen. Es

tritt dadurch mehr hervor, und das ist eben der Zweck dieser *mora*. Der Fuß erhält mehr Gewicht, ohne daß doch das Jambische ins Triplasische überginge. Das Verhältnis 1. 2 bleibt gewahrt; wie ja auch wir beim Vortrag in unseren Takten Töne kürzer oder länger nehmen, als der genaue Takt zuließe, ohne daß wir doch darin eine Änderung des Taktes erblicken.

Damit stimmt, was Terent. Maur. 2188—2193 sagt: *velut ut ieta verba rapit impetus, | brevemque crebra consequendo longula | citum subinde volvit artus sonum. | iambus ipse sex enim locis manet, | et inde nomen inditum est senario; | sed ter fertur, hinc trimetrus dicitur.* Das *citum* macht die Einteilung in 3 Dipodien zum Grund des in den vorhergehenden Versen Beschriebenen, des jambischen Vortrags. Dies Beschriebene ist also der dipodische Vortrag. Subjekt des ersten Satzes ist *impetus*. Der *impetus*, der andringende jambische Ungestüm reißt die von ihm getroffenen Worte eins nach dem andern heftig fort, und indem er die kurze wiederholt gedrängt, drückt (*crebra*) mit einer länglichen verfolgt (*consequendo*, vgl. 2191 *scandendo*; es sind nämlich an dieser Stelle noch lauter rein jambische Trimeter), rollt er wiederholt dazwischen, unmittelbar darauf enger gefügt, den zu schneller Bewegung angetriebenen Ton. Die zweite Silbe ist also keine volle *longa*, sondern nur eine *longula*, sie ist *accelerando* genommen, und sie schließt sich dicht an die erste, eine kurze an. Diese also ist nicht durch eine retardierend genommene Zwischenzeit des χρόνος ἄνωτος von ihr getrennt. Dann aber rollt der *impetus* gedrängter den folgenden Ton. Er *acceleriert* noch die Zwischenzeit nach der *longula*. Und so rückt also die zweite Kürze, die dritte Silbe, etwas weiter nach dem Anfang. Von einer Verlängerung oder Verkürzung derselben ist nichts angedeutet. Da nun aber die vierte Silbe, die letzte der Dipodie, doch nicht wohl mit Stillschweigen hier ganz übergangen sein kann, so werden wir *citum sonum* kollektiv für die beiden letzten Silben zu nehmen, also anzunehmen haben, daß das *artus* sich auch noch auf die dritte Zwischenzeit beziehe. Daß aber die vierte Silbe hier noch nicht rücksichtlich ihrer Länge, sondern nur hinsichtlich ihrer Nähe bei der dritten berührt ist, kommt daher, daß hier noch erst nur die charakteristische Schnelligkeit in der rein jambischen Dipodie des rein jambischen Trimeters besprochen wird. Später erst wird von der *mora* (s. o.) gehandelt.

Bringen wir nun diese Stelle mit der vorher besprochenen über die *mora* der Schlußthesis der Dipodie $\cup \cup \cup$ in Verbindung, so erhalten wir von dieser die Vorstellung, daß die beiden Kürzen unveränderte χρόνοι ἄνωτοι sind, daß die erste Länge *acceleriert*, verkürzt, die zweite aber *retardiert*, verlängert ist und daß von den drei angemessenen Zwischenzeiten die erste eine gewöhnliche, die zweite und dritte *acceleriert*, verkürzte sind. Es liegt nahe, anzunehmen, daß die Verkürzung und Verlängerung der ersten und zweiten Länge einander ausgleichen. Dagegen ist eine Ausgleichung der beiden Verkürzungen der Zwischenzeiten innerhalb der Dipodie durch nichts angedeutet. Wenn sie aber auch nicht in der ersten Dipodie stattfindet, so darf man sie doch in der Cäsur der zweiten finden. Da nun

durch dieses alles die beiden Jamben zu einer organischen Einheit verbunden werden, so möchte ich mich lieber des Ausdrucks Syzygie als des Ausdrucks Dipodie hieffür bedienen. Wie von 2 zusammengejochten Tieren eins so viel zurückbleibt, als am Jochbalken das andere vorgeht, so verhält es sich hier mit den beiden langen Silben.

Den Grund dieser ganzen Vortragsweise der jambischen Syzygie giebt Ter. Maur. nicht an. Er liegt darin, daß der jambische Rhythmus ein vorwärts strebendes Wesen und seine größte Kraft am Ende hat und daß dem entsprechend auch in der jambischen Syzygie ein Streben zum Ziel, eine Steigerung der Kraft stattfindet, wie im einzelnen Jambus. So ist denn die Schlußsilbe der Syzygie die längste und stärkste, und die Bewegung dahin wird ebenfalls durch die Verkürzung der ersten Länge und der beiden letzten Zwischenzeiten eine immer raschere.

Wohl aber giebt Terent. Maur. einen Grund der Gliederung des Trimeters in Syzygien an. Er führt dies 2194. 2195 mit den Worten an: *scandendo binos quod pedes coniungimus, quae causa cogat, non moratur edere*, d. i. was den Umstand betrifft, daß wir durch Skandieren je 2 Füße verbinden, so will ich nicht zögern auszusprechen, welche Ursache dazu zwingt. Und dann sagt er: weil die strenge Durchführung des jambischen Rhythmus nur wenige Worte zuließ und zur Wahl für den Sinn unpassender Worte führte, hätten die Poeten den Spondeus und seine Auflösungen zugelassen, jedoch nur an den ungeraden Stellen. Diese Zulassung seitens der Poeten ist der Grund, sagt Terent. Maur., warum wir beim Skandieren je 2 Füße verbinden. Aber wenn dieser Grund der bewußt erfaßte Grund für diese dipodische Skansion bei ihm und den in dem 'wir' gemeinten Spätern war, so fragt man doch, warum denn die Poeten, die alten Poeten, die das eben ja *mor* thaten, den Spondeus und seine Auflösungen nicht an den geraden, sondern an den ungeraden Stellen zuließen. Da muß doch schon zur Zeit, als jene Poeten dies einführten, die ungerade Stelle für den Spondeus geeigneter als die gerade gewesen sein. Und so muß also diese trimetrische Beschaffenheit des Verses schon vor der Einführung des Spondeus in ihn vorhanden gewesen sein. Indessen das trimetrische *scire*, was sogleich *scandere* heißt, trat erst ein, nachdem der Spondeus eingeführt war; bis dahin also taktierte man mit sechs Tritten, Schlägen, wohl indem man die Gliederung in 3 Syzygien dadurch ausdrückte, daß man dreimal wechselnd hob und setzte, aufschlug und niederschlug, indem immer der ungerade Schritt und Schlag etwas kürzer als der gerade war. Als aber mit Einführung der Sponden die trimetrische, syzygische Gliederung noch stärker hervortrat, wurde dann auch zur entsprechenden Taktierung übergegangen. Und dies behauptete sich natürlich um so mehr, je häufiger der Spondeus ward; und das war der Fall in der Tragödie, wo er dazu diente, den Dialog des königlichen Pops empfänglich zu machen, wie Terent. Maur. demnächst ausführt.

Man möchte nun fragen, ob denn aber nach der von mir gegebenen Darstellung an den ungeraden Stellen auch wirkliche Sponden eingetreten

zien, da ja die zweite Silbe eine verkürzte lange gewesen sei? Es ist hierauf zu antworten, daß, wie die Schlußsilbe der Syzygie mit ihrer Verlängerung näher bei der Zweizeitigkeit blieb, als zur Dreizeitigkeit hinkam, so auch die zweite Silbe mit ihrer Verkürzung näher bei der Zweizeitigkeit blieb, als zur Einzeitigkeit hinkam. Da nun eine ganz feststehende Größe der Ein- und Zweizeitigkeit überhaupt nicht vorhanden ist, so bleibt der Spondeus darum doch ein Spondeus, wenn auch seine zweite Silbe etwas verkürzt ist.

Aber wie steht es mit der ersten Silbe? Auch diese ist keine voll-lange. Das liegt in den Ausdrücken 2201—2208: *spondeon et quos iste pater se creat | admiscuerunt, impari tamen loco, | pedemque primum, tertium, quintum quoque, | iuvare paulum syllabis maioribus. | at qui colthurnis regios actus levant, | ut sermo pompae regiae capax foret, | magis magisque latioribus sonis | pedes frequentant.* Hier ist die erste Silbe, denn nur um diese handelt es sich bei der Vertauschung des Jambus mit dem Spondeus, durch die Ausdrücke *iuvare paulum syllabis maioribus* und *latioribus sonis* bezeichnet. Es sind nicht nur nicht die bestimmten Ausdrücke *duplicibus*, *duplis* gebraucht, sondern nur die allgemeinen Komparative *maioribus* und *latioribus*, und es ist auch durch *iuvare paulum* die Verlängerung in ihrer Wirkung schwach bezeichnet. Und da nun Terent. Maur. nur von Metrik handelt und daher an Silben von drei und mehr Zeiten überhaupt nicht denkt, so kann man nicht wohl anders als an eine etwas verkürzte Zweizeitigkeit denken. So werden die beiden Längen im Spondeus beide als verkürzte zweizeitige aufzufassen sein, und die Gleichheit unter den beiden *rodixā plān* wird hergestellt.*)

*) Das Kleinste ist in der Lexis eine kurze Silbe, in der Musik eine Diesis, in der Orchestra der Füße ein kurzer Schritt. Soweit die Zeit dabei in Frage kommt, hat es Aristoxenus für alle 3 Künste auf 1 χρόνος πρώτος bestimmt. Dieser kann bei einem solchen Kunstwerk im ganzen kürzer oder länger genommen und im einzelnen beschleunigt oder verzögert werden; aber dies Tempo hat auf das Maßverhältnis innerhalb des Kunstwerks keinen Einfluß, immer bleibt die kleinste Zeitgröße 1. Wir teilen sie und vervielfachen sie, letzteres sowohl in Brüchen wie in ganzen Zahlen. Die Griechen vervielfachten sie nur in ganzen Zahlen bis 4 und nahmen die Länge noch öfter unvollkommen, kürzer als voll, doch ohne bestimmten Bruch.

Daß die Griechen in einem Satz eines bestimmten einzelnen Kunstwerks, von *ritardando* und *accelerando* abgesehen, d. i. also taktmäßig, in allen Takten die 1 immer gleich lang nahmen, ist nicht berichtet; ebenso wenig das Gegenteil. Daß in einem gemischten Kolon ein jambischer Fuß einem daktylischen an Länge gleich war, ist nirgends berichtet; wie auch das Gegenteil nicht. Was ist nun hiervon wahrscheinlicher?

Man muß sich zunächst von unserer Gewöhnung an Taktgleichheit nicht beeinflussen lassen. Ausnahmen kommen auch bei uns vor: z. B. bei Brahms in seinen ungarischen Weisen ein steter Wechsel von $\frac{1}{4}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takten, ohne daß das 1 verschieden lang wäre, so daß also die $\frac{3}{4}$ -, tribrachischen Takte um $\frac{1}{4}$ kürzer als die $\frac{1}{4}$ -, daktylischen, Takte sind. Uns ist das ein schwieriger, ungewohnter Wechsel. Aber muß er es deshalb auch den Alten gewesen sein? Konnten sie sich nicht in der μέσις, in der Mischung ganz daran gewöhnt haben?

Indessen nun steht noch 2201 dabei: *et quos iste pes ex se creat*, d. h. Anapäst und Daktylus. Sind die beiden Längen des Spondeus verkürzt, so sind auch die aus einer solchen getheilten Länge entstandenen Kürzer halb so viel verkürzt. So wenig indessen jene aufhört, zweizeitig zu sein, ebenso wenig und um halb so wenig hören diese auf, einzeitig zu sein. Es findet nur ein Accelerando, aber keine Änderung in der Berechnung der inneren Taktverhältnisse statt. Wie bei uns im Accelerando eine $\frac{1}{2}$ Note nicht mit $\frac{3}{16}$ berechnet wird, so ward bei den Alten ein χρόνος πρώτος, 1, nicht mit $\frac{3}{4}$ berechnet. Kürzere Zeiten als 1 kannten die Alten nicht.

Nicht in dieser metrischen Weise ist in Anecdota Chispaza ed. Mangey I. dorf § 4^b das ἡ δὲ στήνῳ δάκτυλον aufzufassen, welcher sich durch § 3^a erklärt: δέχεται δὲ καὶ ἡ ἐκτὴ πολλάνης τὸν ἱάμβον, καὶ ἐκτὸν μὴ ὑτάχοντος δέχεται τὸν πυρρῆιον und οὕτως τίθω οἱ γνήσιοι ἱάμβοι ἐξ ἀνάγκης διστενοίμενοι ἐν τοῖς ὀνόμασι τισίνουσιν ἀπὲρ σπονδίου δάκτυλον, καὶ ἐκ τοῦ ἱάμβου χορτίον καὶ ἀνάπαιστον. Vgl. Sophocles 'Glossary of Byzantine Greek' Στήνωσις ἑδάτων, scarcity of water, σπάνις ἑδάτος. So bedeutet στήνωσις in den An. Ch. Mangel, kein hinreichender Vorrat an Worten, um sich jambisch gebrauchen lassen.

Es fragt sich, ob der Begriff der Alogie hier Anwendung findet. Der Daktylus des heroischen Hexameters ist nach Dionys. Halik die Länge einer ἄλογος, d. h. die Rhythmiker, und nicht die Metriker, sagen, sie ist kürzer als die vollkommene Länge, indem sie aber nicht angeben können, um wie viel, nennen sie sie eine ἄλογον. Eine Länge bleibt sie, und die Metriker berechnen sie auch zweizeitig, aber sie ist keine vollkommene Länge nach den Rhythmikern. Hiernach kommt es nicht darauf an, daß sie dem Fuß, worin sie steht, nicht so groß wie die darin folgenden beiden kurzen Silben zusammen ist, sondern daß sie keine vollkommene Länge ist, und solche vollkommene Länge kommen in den Spondeen des heroischen Hexameters neben den Daktylen vor, so daß wir die Länge des Daktyls

Wir führen Drei-, Fünf- u. s. w. zeitigkeit (Triolen, Quinolen auf Gradzeit zurück immer so zurück, daß wir sie mit einer größeren Zahl mehrgebender Notengradzeitiger Geltung, z. B. $3 = 2$, $5 = 4$ Achtel, Sechzehntel schreiben nicht umgekehrt, so daß wir z. B. nicht $\frac{1}{2}$ für $\frac{1}{16}$ schreiben. Das ist nicht etwa eine kühne Schreibweise; denn das Gegenteil $\frac{1}{2} = \frac{1}{16}$ u. s. w. zu setzen, läßt sich nicht ganz durchführen, weil es nicht weniger als $\frac{1}{2}$, also nicht $\frac{1}{16}$, Teile geben kann. Man hat also sich an das eine, ganz Durchführbare gehalten, da die Darstellung aller Fälle genügt. Wir teilen einfach immer dieselbe Einheit, nur aber verwickelt bald 1, bald $\frac{1}{2}$, wie Westphal mit dem Rachechen Beispiel (Athenaeus 1883, S. 120) that. Teilt man aber dieselbe Einheit, so ist $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ u. s. w. immer weniger als $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ u. s. w. dieser einen Einheit. Außerdem auch $\frac{1}{2} = \frac{1}{4}$ zu schreiben, würde die Sache verwirren. Man kann mit jener einfachen Schreibweise Schneller- und Langsamerwerden ausdrücken, mit $\frac{1}{2}$ anfangen und mit $\frac{1}{4}$ fortfahren, so gut wie mit $\frac{1}{2}$ anfangen und mit $\frac{1}{4}$ u. s. w. fortfahren. Die häufige Teilung derselben Einheit ist immer die schnellere Bewegung.

Die Griechen kennen solche Zurückführung einer Teilung auf eine andere ihrer Zeichenchrift für Länge, Geltung überhaupt nicht. Sollten sie die Sache gehabt haben? Es wird das durch diesen Mangel unwahrscheinlich.

nicht mit der abstrakten GröÙe einer langen, sondern mit den konkreten GröÙen der spondäischen langen, die im Hexameter daneben vorkommen, zu vergleichen und daran zu messen haben. Denn der Vers hat ein bestimmtes isisches Tempo, das der Spondeen, und die Länge der Daktylen macht mehr oder minder ein Accelerando aus, was aber eine etwas unvermerkte Ausgleichung durch den hinzukommenden $\chi\acute{o}\rho\omicron\varsigma$ $\acute{\alpha}\rho\omega\sigma\omicron\varsigma$ zwischen den beiden Kürzen in dem Ganzen des Fußmegethos erhält. Ebenso nun könnten wir im jambischen Trimeter die verkürzten Längen der Spondeen mit vollkommenen Längen in den Jamben vergleichen und daran messen; und wenn wir auch sagen müssen, daß im Spondeus beide verkürzten Längen einander gleich sind und im Verhältnis der einen zur andern keine Alogie besteht, so könnten wir doch nach jener andern Betrachtung von alogischen Silben auch hier sprechen, wenn es in den Jamben vollkommene lange Silben im Trimeter gäbe. Allein die Längen dieser Jamben sind nicht solche vollkommene, sondern nach der obigen Auseinandersetzung verkürzte oder verlängerte, so zu sagen unterlange oder überlange. Es findet daher der Begriff der Alogie keine Anwendung hier. Man kann daher auch nicht den kyklischen Anapäst hier suchen, sondern es ist vorzustellen, daß in Rundtänzen der rechte Fuß als äußerer 2 Kürzen, der linke als innerer eine Länge trat, die etwas kürzer als die beiden Kürzen zusammen war; daher er kyklisch hieß. Daktylen werden so nicht verwendet sein, da der Name kyklisch bei ihnen nicht vorkommt. So erklärt sich der Choriamb, $\chi\omicron\iota\omicron\lambda\iota\alpha\mu\beta$, als kyklisch, wenn er nämlich im Kreis geschritten ward: Schol. Heph. S. 173, 15 Gaisf.² Und damit stimmt auch der Umstand überein, daß nirgends ausdrücklich gesagt ist, es gebe alogische Jamben oder in jambischen Metren alogische Silben oder Spondeen oder Daktylen oder Anapäste.

Man muß aber doch wieder sagen, daß der Unterschied in der Zeit zwischen der verkürzten und verlängerten langen Silbe, insofern er sich aus einem Plus und Minus mit Bezug auf eine lange von mittlerer, dazwischen liegender GröÙe zusammensetzt, eben auf eine solche GröÙe als dem konkreten Trimeter zu Grunde liegend hinweist, also auf eine bestimmte, dadurch bestimmte GröÙe. Diese ist denn also doch die $\tau\acute{\alpha}\lambda\eta\alpha$ in diesem Fall. Und in Bezug auf diese kann daher von einer Alogie die Rede sein. Indessen es fehlt doch einerseits immer jede bestimmte Angabe, daß es einen alogischen Jambus gebe; und niemals wird der verlängerte Fuß der ungeraden Stellen noch ein Jambus genannt, sondern immer ein Spondeus oder Anapäst oder Daktylus. Andererseits blieben wir, selbst wenn wir den Spondeus einen alogischen Jambus nennen dürften, in Verlegenheit, wie wir denn den Jambus mit verkürzter langen, den an den ungeraden Stellen, und den mit verlängerter langen, den der geraden Stellen, nennen sollten. Denn ein ganz genaues diplasisches Verhältnis findet doch auch in ihnen nicht statt, und insofern wären sie doch auch alogisch zu nennen. Allein der Name $\acute{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ wird niemals auf einen Fuß von einem Verhältnis von 1 zu 2 $\frac{1}{2}$ 1, sondern nur auf Fälle von 2 zu (1 bis 2), und niemals auf eine

Zeitgröße über 2, sondern immer auf nur eine zwischen 1 und 2 Zeiten angewandt. *)

Hiernach ist denn zu sagen, daß der Begriff der Alogie auf die ungeraden Füße in jambischen Versen, wenn die erste Silbe eine lange ist, keine Anwendung finde.

Wende ich nun auf diese Zeitverhältnisse in der Syzygie analog die bei dem Einzeljambus gefundene Übereinstimmung der Verhältnisse in den Schrittweiten und in den Zeiten an, so wird in der rein jambischen Syzygie die erste Weite zu verkürzen, die zweite zu verlängern sein, so daß beide zusammen $= 4$ Engen sind. Dann kommt der Schreitende ebenso weit, wie er nur 2 ganz unveränderten Jamben gekommen wäre. Es ist aber die Syzygie dann ein fester geschlossenes Ganzes geworden, indem der erste Jambus einer Ergänzung durch den zweiten und dieser einer solchen durch jener theilhaftig werdend nicht bloß jener vor, neben diesem und dieser nach neben jenem steht, sondern jeder auch auf den andern als einen mit Plus und Minus ihn ergänzenden, ausgleichenden hinweist. Und ähnlich ist es in der mit einem iasischen Fuß gemischten Syzygie. In dieser sind $= 7$ Engen Entfernung zu schreiten, $2 + 2 + 1 + 2$. Indem nun jede der beiden ersten Weiten um etwas verkürzt wird, wird das Zurückbleiben größer als in der rein jambischen Syzygie, wo nur 1 Weite verkürzt ist, bis die Ende des zweiten Fußes, des jambisch bleibenden, beginnt. Indem nun aber doch das Ziel der Entfernung $= 7$ Engen zu erreichen bleibt, so muß, weil die folgende Enge nicht verkleinert oder vergrößert werden soll — denn davor ist nirgends etwas angedeutet —, die dritte, letzte Weite doppelt so viel wie in der rein jambischen Syzygie vergrößert werden, um das doppelte Minus auszugleichen. Dies ist sowohl in der Zeit des Sings und Stehens als in der Schrittweite der Fall, und daher erklärt sich der Ausdruck Quintilians Instit. or. IX 4, 140: *tragoediae tumorem quo spondeis atque iambis maxime continetur*. Nicht bloß war in den Spondeis an den ungeraden Stellen, sondern auch in der Vergrößerung der Länge und Weite in den Jamben der geraden Stellen ein *tumor* enthalten.

Nach Analogie der jambischen Syzygie fasse ich nun auch die anderen Syzygien auf.

Zunächst die trochäische. Wenn Mar. Victorin. p. 82, 16. 17 sagt: *cas vero sedes, quas iambus in suo possidet, has in choriacis trochaicus tenet* so fasse ich hiernach und in Übereinstimmung mit der allgemeinen Contrarietät des Trochäus zum Jambus die Zeitverhältnisse und dem entsprechend die Schrittweiten so auf, daß die erste Länge und Weite vergrößert, die

*) Auch der Name *δρόμος* paßt nicht. Denselben definiert Bacchius Senior Met. p. 25: *δρόμος ἔστι ἀλόγος ἄρατος καὶ παντὸς μέτρου*. Aber er unterscheidet davon sofort *ονομαστικός ἐν παντὶ ἄρατος καὶ δίτατος παντὸς* (die Beispiele *δρῶν* und *ενδρῶν* beruhen auf Buchstabenberechnung wie *δ*, *ρο*, *επο*, *εργο* bei Dion Hal.) Es nun an den ungeraden Stellen Spondees eintreten, so sind die Verlängerungen z. B. Anfang nicht die einer kurzen zu einer *ἀλόγος*, sondern die einer kurzen zu einer langen

zweite verringert ist, daß ferner, wenn an der geraden Stelle ein Spondeus anstatt eines Trochäus eintritt, die schließende Länge und Weite ein wenig verringert ist, daß endlich jene Vergrößerung ebenso viel beträgt bezüglich wie diese Verringerung oder die beiden Verringerungen zusammen.

Auch hier findet nach meiner Meinung der Begriff der Alogie keine Anwendung. Was über die Auffassung desselben bei Dionys. Halik. vorher beim Jambus erörtert wurde, gilt ebenso hier beim Trochäus. Bei diesem ist noch über den *χορτός ἄλογος* des Aristoxenus ein Wort zu sagen. Die Thesis desselben ist der im Spondeus — und im Trochäus gleich, die Arsis aber hat ein *μείον μέγεθος* zwischen denen der Arsen der genannten Füße. Die Alogie ist *μετὰ* der Verhältnisse 2. 2 und 2. 1, d. h. nicht gerade genau 2. 1¹, wie der Vergleich mit dem Zwölftel des Tonos in der Musik zeigt. Aber es ist bei der Verlängerung und Verkürzung in der trochäischen Syzygie das *διόημον μέγεθος* noch immer ein *διόημον*, und daher nicht *μετὰ* von 2 und 1. Auch die Aristoxenische Alogie findet hier also keine Anwendung. Sehr gut erklärt sich aber bei meiner Auffassung, daß man den Trochäen große Schnelligkeit beilegte. Denn man dachte sie dabei syzygisch. Denn die Überweite des ersten Schrittes von — ∪ — führte fast so weit, wie der erste Jambus von ∪ — ∪ —, und dann führten ∪ — ∪ mit der verringerten Weite rasch ans Ende der syzygischen Wegstrecke. Der *impetus* war ein großer.

Was sodann die anapästische Syzygie betrifft, so fasse ich in ihr, analog der jambischen, die erste Länge und Weite als eine verkleinerte, die zweite als eine vergrößerte auf. Dagegen ist aus demselben Grunde in der daktylischen, wie in der trochäischen, die erste als eine vergrößerte, die zweite als eine verkleinerte anzusehen. Daktylische Syzygien kommen selten vor; Christ 'Metrik' § 79. Und die Alogie der Rhythmiker bei Dionys. Halik. kann hierauf nicht angewandt werden, weil sie von jedem Daktylus im heroischen Hexameter, also auch dann gilt, wenn nur einer zwischen Spondeen steht. Auch bedurfte es hier keiner räumlichen Ausgleichung, weil heroische Hexameter ohne Tanzbegleitung waren.

Unter den Syzygien aus verschiedenen Füßen (Cäsar 'Grundzüge der griech. Rhythmik' S. 171. 172) schließt sich der jambischen zunächst die choriambische an. Choriamben sind den Jamben verwandt; welche Angabe der Grammatiker durch die vorkommende Auflösung der ersten Länge und die niemals vorkommende der zweiten bestätigt wird: — ∪ — und ∪ ∪ ∪ —. Denn 2 Kürzen sind nicht so energisch wie 1 Länge. Ich nehme deshalb an, daß analog wie in den jambischen Syzygien die erste Länge und Weite verringert, die zweite vergrößert wurde. Um aber die Verbindung zweier diplasischen Schritte im Unterschied von einer katalektischen daktylischen Syzygie, d. i. — ∪, ∪ — im Unterschied von — ∪, — klar zu zeigen, kann nicht beide Male *lrll* geschritten werden. Ich nehme an, daß der Choriamb *rlrl* in jambischer Abwechselung des rechten und linken Fußes geschritten ward, indem der Charakter des Ganzen vom Hauptteil bestimmt ward.

Für $\text{---} \cup \text{---} \cup \text{---} \cup$ hat Aristides p. 37 den Namen $\sigmaύνθετος \text{ κατὰ συζυγίαν}$, ohne daß er dabei von Thesis und Arsis redet. Er nennt sie dort $\sigmaύνθετοι$ als aus verschiedenartigen Füßen bestehende, wobei es nicht in Betracht kommt, ob sie zu verschiedenartigen Geschlechtern gehören; vgl. Cäsars Kommentar dazu. Beispielsweise sind $\text{ex} \text{ διδισκάσμοι}$, doch auch kürzere. Er unterscheidet dort $\sigmaύνθετοι$, $\acute{\alpha}σύνθετοι$ und $\muικτοί$. Unter den $\acute{\alpha}σύνθετοι$ versteht er solche, die nur eine Art von Füßen haben; also nicht etwa nur einzelne Füße, wie die beispielsweise angeführten τετρασμοί , sondern auch Zusammensetzungen wie $\text{---} \cup \text{---}$ und $\text{---} \cup \text{---}$, die er nicht benennt und nicht unter dem Ausdruck Syzygien befaßt. Unter $\muικτοί$ versteht er solche, die bald in Zeiten, bald in Rhythmen aufgelöst werden.

Dann bespricht er zuerst die 3 rhythmischen $\gammaένη$, das ἴσον , διπλάσιον , ἡμισιον . Bei dem letzten giebt er nur $\acute{\alpha}σύνθετοι \text{ πόδες}$ an. Ich habe oben nach den Metrikern den Fuß $\text{---} \cup \text{---}$ als aus --- , $\text{---} \cup \text{---}$ zusammengezogen dargestellt, also als aus 2 $\gammaένη$ bestehend. Beides vereinigt sich durch die Betrachtung, daß unter $\acute{\alpha}σύνθετοι \text{ πόδες}$, wie sie hier heißen, während p. 35 36 Meib. für dieselbe Sache $\acute{\epsilon}νθεμοί$ gesagt war, nur solche $\acute{\epsilon}ν \gammaένει$ gemeint sind.

Nach des Aristoxenus Definition sind $\sigmaύνθετοι \text{ πόδες}$ solche, welche $\text{διαφορεῖται εἰς πόδας}$, zu welcher allgemeinen Definition hier Aristides $\acute{\epsilon}ν \gammaένει$ spezifizierend hinzusetzt, so daß beide Begriffe als Gattung und Art gelten können.

Dieser Zusatz findet sich schon zweimal: p. 36 $\acute{\epsilon}ν \tauῷ δακτυλικῷ \gammaένει$ $\acute{\alpha}σύνθετοι \text{ μὲν εἰς ἑνθεμοί} \text{ ἔξ}$, und als solche werden dann lauter Rhythmen im Verhältnis von 1. 1 aufgezählt; sodann p. 37 $\acute{\epsilon}ν δὲ τῷ ἰαμβικῷ \gammaένει$ $\acute{\alpha}πλοὶ \text{ μὲν πλείονον οἷοι ἑνθεμοί}$, und als solche $\acute{\alpha}πλοῖ$, was auch nur ein anderer Ausdruck für eine Sache ist, werden dann lauter Rhythmen im Verhältnis von 1. 2 aufgezählt. Dort nun werden dann $\text{κατὰ συζυγίαν} \text{ ἑνθεμοί} \text{ δύο}$ angegeben, die beiden Joniker, und als aus 2 isischen Füßen zusammengesetzte erklärt; und ohne daß Thesis und Arsis und das diplasische Verhältnis zwischen \cup und --- irgend erwähnt würden, werden sie zum daktylischen Geschlecht gerechnet. Hier aber werden als $\sigmaύνθετοι$ ($\acute{\epsilon}νθεμοί$) zuerst οἱ κατὰ συζυγίαν , nämlich 2 βακχίοι , dann κατὰ περίοδον 12 aufgezählt und beziehungsweise als aus 2 und aus 4 diplasischen Füßen bestehend erklärt; und ohne daß Thesis und Arsis oder das daktylische Verhältnis in den Syzygien oder daktylisches oder epitritisches oder triplasische Geschlecht in den Perioden erwähnt würden, werden sie alle zum jambischen gerechnet. Die Eigenschaft des $\acute{\alpha}σύνθετοι$, $\acute{\alpha}πλοτον$ und des $\sigmaύνθετον$ der Rhythmen, Füße besteht also darin, daß sie entweder 1 oder mehrere Füße, Rhythmen des $\gammaένος$ enthalten, worin sie, $\acute{\epsilon}ν \gammaένει$, wie es heißt, unzusammengesetzt, einfach oder zusammengesetzt sind.

Arist. Quint. kommt dann auf das pāonische Geschlecht p. 38. 39: $\acute{\epsilon}ν δὲ τῷ παιωνικῷ \gammaένει$ $\acute{\alpha}σύνθετοι \text{ μὲν γίνονται πόδες δύο}$. Dies heißt nach Analogie des beim daktylischen und jambischen Geschlecht Gesagten: es giebt im pāonischen Geschlecht 2 Füße, die jeder nur aus 1 Pāon be-

stehen. Ob diese Füße aus anderen Füßen bestehen, die nicht Päume sind, dieser Gedanke ist in diesem Zusammenhang gar nicht relevant. Es mag sein, es mag nicht sein, das ist einerlei.

Aristoxenus spricht sich auch nicht darüber aus. Wenn er p. 302 Mor. in der Größe 5 den hemiolischen Logos statuiert, bleibt offen, ob er aus 2 Füßen oder 1 Fuß bestehe. Es sagt nichts darüber. Er schließt keineswegs das *δίσημον μέτρος* als Pyrrhichius von den Füßen aus, sondern nur von den *ποδῶν καὶ συνεπῇ ὁρμηνοῦσαν ἐπιδεχομένην* (p. 300), denn er wiederholt *παντὸς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν* (302). Im wiederholten Platon aber kommt es stets *διζῶς*, durchs jambische Geschlecht getrennt vor. Nicht der Pyrrhichius, sondern der Kretikus ist der kuretische Fuß. Vgl. Fragm. Paris. 11: *ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἐν δίσημον γίνεται δακτυλικός ποός*, indem das *δακτυλικόν γένος ἀπὸ τετρασήμου ἀναρτῶς* beginnt.

Es ist also zwischen unserer früheren Erörterung über die Paone, wonach sie in Übereinstimmung mit den Metrikern und dem Musiker Bakche p. 25 Zusammensetzungen von je 1 Fuß des daktylischen und jambischen Geschlechts sind, indem der daktylische ursprünglich offen, später auch zusammengezogen ist, und der Stelle des Arist. Quint kein Widerspruch. Dafs diese Zusammensetzung hier nicht gedacht ist, darf um so weniger auffallen, als die Stelle offenbar gekürzt ist. Denn es heifst *σύνθετος μὲν*, ohne dafs irgend etwas über *σύνθετος δὲ* folgte. Auch ist ein *ποδὶόν γένος ἐπίτετον* sogar ganz mit Schweigen übergangen, obwohl es p. 35 mit eingeleitet war, da an vierter Stelle, eben nach dem *ἡμιόλιον εἶδος ὁδομικόν*, das *ἐπίτετον εἶδος* besprochen war. Aristudes wird stufenweise ungründlicher. Beim daktylischen Geschlecht zählte er alle einfachen Formen auf; beim jambischen nur Jambus und Trochäus, ohne den Tribrachys zu erwähnen, aber indem er sich statt des sonstigen Terminus *μακρὰς* des Terminus *διπλασίου ὁδομίας* bedient. Beim pöonischen erwähnt er nur den *διάνυιος* und den *ἐπιβατός*, und das epitritische übergeht er ganz. Es könnte also p. 39 ja auch wohl noch eine Bemerkung darüber gemacht gewesen sein, wie die *σύνθετος ἐν γένει* zu verstehen sei im Unterschied von der *σύνθετος* des pöonischen γένος als solchen.

Man möchte einwenden, daß im pölonischen Geschlecht gar keine *cürstog* im Aristidischen Sinn, nämlich aus verschiedenen Füßen, stattfinden könne, weil er nur die beiden *ἀνσθητοι*: $\cup \cup -$ und $- \cup \cup -$ anführe und eine *cürstog* derselben nicht denkbar sei. Allein das *ἀνσθητοι πύ* deutet doch einmal auf ein *ἀνσθητοι δέ* hin, und bei der Kürzung der Stelle erklärt sich auch die Uebergang von den weniger häufigen fünfzeitigen Füßen, nämlich $\cup \cup \cup -$ und $- \cup \cup \cup -$, sowie die von $- \cup \cup \cup \cup ; \cup \cup \cup \cup ; \cup \cup \cup \cup ; \cup \cup \cup \cup$, wofür man sonst keinen Grund sieht. Eine solche Hinzusetzung würde dann ausgeführt haben, daß der fünfzeitige Pölon aus Pyrrichäus und Trochäus oder Jambus bestehe und daß die 4 Theile des Epibatos sich in einen Spondeus und Molossus gliederten; sie würde auch angegeben haben, daß $\cup \cup \cup - | - \cup \cup - | \cup \cup - | - \cup \cup \cup \cup$ aus $\cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup - | \cup \cup \cup \cup | \cup \cup \cup \cup$ zusammengezogen seien.

Hiergegen könnte freilich noch wieder eingewandt werden, daß Aristides in seiner Metrik p. 48, 49 die Paone aus einer langen und 3 kurzen bilde, ohne einer Gliederung in 2 Füße zu gedenken, und p. 48 die 3 Füße $\cup \cup \cup$ direkt aus 3 Silben und nicht als Zusammenziehung aus den 4-silbigen Päonen bilde. Allein daß er damit diese Zusammenziehung keineswegs ausschließt, zeigt sich bei der Aufzählung der *μέτρα* beim *Ἰαμβοῦ* (sc. *μέτρων*, vgl. p. 50 im Zusammenhang mit dem Folgenden), wo der *παρτίος*, d. i. $\cup \cup \cup$, als Zusammenziehung von $\cup \cup \cup \cup$, d. i. dem vierten Päon vorkommt. Ist aber nach seiner Lehre $\cup \cup \cup$ aus $\cup \cup \cup \cup$ und nicht $\cup \cup \cup \cup$ aus $\cup \cup \cup$ entstanden, so wird er doch auch lehren, daß nicht $\cup \cup \cup$ aus $\cup \cup \cup$, sondern $\cup \cup \cup$ aus $\cup \cup \cup \cup$ entstanden sei. Aus seinem Schweigen läßt sich also jenes nicht schließen, da er eben Auszüge giebt. Und da er nun hier in der Metrik auch $\cup \cup \cup$ und $\cup \cup \cup \cup$ und $\cup \cup \cup$ anführt (denn unter den *παλαιοὶ κατὰ τοὺς* schlechthin sind erste Päone verstanden, wie sogleich das *Ἰαμβοὶ δὲ ταῦτα καὶ διὰ τοῦ τετάρτου παλαιοῦ κατὰ τοὺς* zeigt), so sind wir um so mehr berechtigt, in der Rhythmik p. 39 diese als bloß schweigend ausgelassen, aber nicht als der Sache nach ausgeschlossen anzusehen.

Ja, wenn man Bacch. p. 24, 25 Metb. den Umstand vergleicht, daß der Rhythmus *ἱαμβὸς σύγκειται ἐκ παρτίου καὶ μακροῦ χρόνου*, *ἀρχεται δὲ ἐκ τοῦ ἁπλοῦ* *οἷον θεοῦ* und daß nachher ebenda *ἔμεινεν* als *ἱαμβὸς* bezeichnet ist, so mag man fragen, ob nicht in der Rhythmik des Aristides eine *μακρὰ ἁρσις* ebensowohl $\cup \cup$ als \cup sein könne, ein *διόληος χρόνος* ohne Rücksicht auf *διαίρεσις* und Nicht *διαίρεσις* sein könne.

Nun macht freilich oben das noch eine Schwierigkeit, daß $\cup \cup \cup$ aus $\cup \cup \cup \cup$ und nicht aus $\cup \cup \cup$ abgeleitet ist und damit eine ursprüngliche Gliederung von $\cup \cup \cup$ in $\cup \cup$ und \cup angedeutet scheint. Indessen ist nicht gesagt, daß der Bakchius $\cup \cup \cup$ als solcher überhaupt aus $\cup \cup \cup \cup$, dem vierten Päon, entstanden sei. Sondern nur im Zusammenhange der *Μέτρα* ist das *παρτίον* als eines so benannt, das aus Metren entstehe, die aus reinem vierten Päon bestehen. Dabei kommt die Ausdrucksweise zur Anwendung, welche auch sonst bei den Metrikern sich findet, daß man eine Silbenverbindung rein nach der äußeren Gleichheit mit dem Namen eines bestimmten Fußes benennt, ohne auf das wirkliche Wesen dabei zu achten. So heißt z. B. bei Aristides Qu. selbst p. 53 in jambischen katalektischen Metren der durch *longa pro breui* als *ἀδιάφορος* entstehende Schluß $\cup \cup \cup$ ein *παρτίος*, während doch von einer Katalexis nicht die Rede sein könnte, wenn dieses ein wirklicher *παρτίος*, ein *διόληος*, wäre. Vielmehr ist $\cup \cup \cup$ hier eine katalektische jambische Dipodie mit *longa pro breui* am Schluß. Und so heißt p. 55 in $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$ bei den Jonikern *a minore* der Anfang ein *ῥυθμὸς παλῶν*, während man doch hierin kein wesentlich päonisches Maß findet. Der Grund dieser ganzen äußerlichen Betrachtungs- und Benennungsweise an unserer Stelle dürfte in dem Folgenden liegen.

Die ursprüngliche Hauptart ist $\cup \cup \cup$ und seine Zusammenziehung $\cup \cup$, woraus ganze Metra gebildet werden. Daß diese Art die Hauptart

ist, folgt daraus, daß Bacch. p. 25 Metb. schlechthin sagt *καὶ αὐτὸς ἀνδρὶς ἐκ χορείου καὶ ἡγεμόνος, οὐκ ἐπιλοκάμος* und Aristides p. 28 Metb. de *κρητικὸς* allein auführt. Denn wenn er ihn *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρεως* zusammensetzt, so würde bei der Verbindung von *βραχείας* mit *ἄρεως* weniger passend die Thesis kürzer als die Ars werden, 2 als 3; zusammen bilden die lange und kurze Thesis die ganze Thesis, ohne daß der Päon dreiteilig wäre; vgl. p. 36 Metb. *καὶ ἀναπύσσει ἀπὸ μέγιστος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ δύο βραχυῶν ἄρεων*. Selten werden Metra aus *υ υ υ* und aus *υ υ υ* gebildet. Man giebt *υ υ υ* an wie *υ υ υ* die Zusammenziehung *υ υ*; doch *υ υ* gegliedert. Bei diesen Formen *υ υ* und *υ υ* heißen Kretikus, und es wird eine Form im Verhältnis 2. 3 allerdings angeführt. (Mar. Victor. ed. Keil p. 41, 1. 4 *υ υ* in der Auflösung *υ υ υ υ υ υ* Arist. p. 41.) Aber als ganze Metra bildend scheint *υ υ* nicht vorgekommen zu sein, sondern nur *υ υ* übergeht ihn Aristides. Ebenfalls *υ* kam nicht oft so vor. Und da eben Metra und nicht Füße hier von ihm aufgezählt werden, so übergeht er auch diesen Fuß hier ganz. Als Metren bildend, wenn auch selten, er bei den Griechen, bleiben also von den päonischen Füßen noch *υ υ* und *υ υ*. In ihrer bloßen allgemeinen metrischen Erscheinung aber sind sie *υ υ* und *υ υ*. Nun findet sich *υ υ υ υ* öfter an allen früher genannten Stellen eines Metrums, welches päonisch ist, und wird, obwohl *υ υ υ υ* Auflösung jedes der 4 Päone sein kann, doch durch *τὴν καταλείδαν* als eine des vierten erwiesen. Und da *υ υ υ υ* nicht Metren bildet, Arist. aber die zusammengezogenen Formen hier nur als Metren bildend betrachtet, so lag es ihm in dieser Zusammenhang nahe, auf die Form *υ υ υ* zurückzugehen; was freilich nur für die allgemeine metrische Form paßt und daher eine unpassende Darstellungsweise ist.

Noch eins mag sich geltend gemacht haben. Die Form *υ υ υ υ* war in *υ υ υ* gegliedert. Dachte man nun darauf an die Form *υ υ υ*, so war das eine Versetzung der Länge vom Anfang an das Ende, während die 3 Kürzen zusammenblieben. Diese nun waren *υ υ υ* gegliedert, und leicht blieb dann auch bei *υ υ υ* diese Gliederung in Erinnerung, und das führte zur Zusammenziehung *υ υ*. Ein *ἐπιλοκὴ* der Päone giebt es freilich nicht. Unmöglich wäre sie nicht mit je 1 Silbe, so: *υ υ υ υ υ υ*. Dann zerriß man freilich die Füße *υ υ* und *υ υ* bei dem ersten und dritten Übergang; aber auch bei der Epiploke *υ υ υ υ* zerreißt man Zusammengehöriges, nämlich die Teilfüße des iasischen und des diptasischen Geschlechts, und zieht je einen Teil eines Teilfußes zu einem Teil eines Teilfußes des andern Geschlechts. Dasselbe fand bei den 4 Päonen statt. Aber es ist die Epiploke überhaupt nicht eine der Füße, sondern eine der Metra; und weil es nicht von allen 4 Päonen Metra giebt, so giebt es auch keine päonische Epiploke.

Was die Taktierung der Päone anbetrifft, so weise ich hier auf das über die Anapäste in dieser Hinsicht Gesagte zurück. Analog verhält sich hier die Angaben Aristid. p. 38 39, daß der *διόγυος* 2 Thesen umfaßt.

1 Arsis und daß er 2 *σημεῖα* habe. Man machte in dem 3-zeitigen *σημεῖον* einen Absatz nach einer Länge. Dadurch unterschied man auch , , von , , indem man im Bakchius nach der Kürze im 3-zeitigen *σημεῖον* einen Absatz machte. Analog bei , , und , , ; bei , , , und , , , ; bei , , , , und , , , , .

Ich nehme nun den Faden der Rhythmik des Aristides wieder auf.

Nach Besprechung der 3 Geschlechter redet Aristides zunächst von mehr Rhythmenarten, die aus der Mischung dieser Geschlechter, *μικτῶν τῶν γένων τούτων*, hervorgehen, welche *εἶδη* alle zu den *σύνθετοι* gehören, *συντίθενται, μίξις* sind. Es sind 2 *δογματικά* und 3 *προσodiακοί*.

Hierauf geht er auf die p. 35. 36 gegebene Einteilung zurück. Die *ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι* hat er besprochen und will auf die *μικτοί* kommen, d. i. solche, die bald *εἰς χρόνους*, bald *εἰς ἔνθεμους* analysiert werden, wie z. B. die sechszeitigen. Daß es nur sechszeitige seien, hat er nicht gesagt, und *χρόνοι* sind nicht bloß *ἁπλοί*, einfache, ungeteilte, sondern auch *πολλὰπλοί*, *οἱ καὶ ποδικοί καλοῦνται*, gewesene Takte, in mehrere Zeiten gegliederte, p. 34. Denn so scheint mir diese Bezeichnung zu fassen zu sein, da bei den *γένη* vorher *ἁπλοῦς* sich im Sinn von *ἀσύνθετος* fand, p. 37. Diese gewesenen Takte sind mit Verallgemeinerung des p. 39. 40 bei den *δακτύλοι* durchgeführten Sprachgebrauchs *ἄροις* und *θέσις* zu nennen.

Unter den *μικτοί* kommen auch mit *ἄλλοις* gebildete vor, die er noch nicht näher definiert hat, und deshalb geht er zuerst noch auf diese zu diesem Zweck näher ein. Um so mehr kommt auch zum Verständnis des über die beiden *ἄλλοις χορηγίοι* p. 39 Gesagten das p. 35 von den *ἄλλοις γένη* (das Wort bedeutet sofort am Schluß von p. 35 verschiedene Füße) Gesagte in Betracht. Es handelt sich dabei um den Ausdruck p. 39 *κατὰ τὸν ἑρῆμόν*. Diesen versteht Cäsar von der Anzahl, weil er gleich darauf dies bedeute. Allein gleich darauf steht bloß *τὸν ἑρῆμόν*, und überhaupt findet sich von der Anzahl wohl *εἰς ἑρῆμόν* und *τὸν ἑρῆμόν*, *ἑρῆμόν*, *ἑρῆμῳ*, aber nicht *κατὰ τὸν ἑρῆμόν*. Und warum sollte auch die bloße Zweizahl der *μῆκος μίση* grade auf einen Jambus führen, wenn der Rhythmus der eines Daktylus ist? Die Zweizahl könnte dies nur verbunden mit einer jambischen Größe der zwei Teile, wovon aber nichts gesagt ist. Die bloße Zweizahl würde ebenso gut auf den Beinamen z. B. *σπονδαιοειδής* führen. Es muß also *κατὰ τὸν ἑρῆμόν* auf Ähnlichkeit mit der jambischen Größe der Teile gehen. Nun heißt es p. 35, die *γένη ἄλλοις* hießen so, *οὐκ ἐν μὲντι λόγον ἔχειν, ἀλλὰ ἐν μὲντι τῶν προκτιμένων λόγον* (nämlich 1. 1, 1. 2, 2. 3, 3. 4) *οἰκίως ἔχειν, κατὰ ἑρῆμους δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ τὰ εἶδη ἑρῆμακά σώζειν τὰς ἀναλογίας*. Hierauf also wird zum Verständnis zurückzugehen sein, da hier p. 39 Füße erklärt werden, die den *ἄλλοις γένη* angehören und die *ἴσκειν δακτύλῳ* und *ἰάμβῳ*, also nicht *οἰκίως* einem der beiden angehören, und die *κατὰ τὸν ἑρῆμόν* dem *ἰάμβῳ* ähnlich sind.

Die *ἄλλοις γένη* haben also einen *λόγος*, nur keinen derjenigen, worauf die 4 rhythmischen *εἶδη* beruhen. Sie bewahren ihre *ἀναλογίας* nach Zahlen, d. h. also nicht nach der *αἰσθησις*, dem sinnlichen Maßstab, wie jene 4 *εἶδη*

Man muß zählen, wenn man erkennen will, daß der λόγος in dem einen Fuß dem λόγος in dem andern entspricht; wie man bei schwierigen Takteinteilungen auch bei uns auf kleinere, also zahlreichere Bruchteile zurückgeht. Diese Zahlen, die in dem λόγος solcher Art stehen, sind für den sinnliche Wahrnehmung zu groß.

Wenn nun der χορεὺς ἀμφοτερῶς im Rhythmus dem Daktylus gleicht, so muß man ein höheres als das epitritische, ein dem isischen Geschlecht noch näher kommendes annehmen. Aristides sagt nicht, welches. Jedenfalls also mindestens das von 4/5.

Nun aber wird p. 39 das κατὰ τὸν ἀριθμὸν speziell auf τὰ τῆς λέξεως μέρη angewandt. Und es muß dieser ἀριθμὸς ein anderer sein als jene ἀριθμοί, auf denen der rhythmische λόγος in dem χορεὺς ἄλογος beruht. Denn er ist nur in der λέξις vorhanden und nicht im Rhythmus, und der z. B. ist ja nach ihm dem Jambus ähnlich, während dem Rhythmus nach das nicht, sondern dem Daktylus ähnlich ist. Unmöglich aber kann dasselbe Zahlenverhältnis zugleich näher bei 2/2 und 1/2 sein.

Es giebt aber allerdings bei Aristides Zahlen, wonach die Silben das sind die λέξεως μέρη — genauer als in den Verhältnissen von 1/1, 1/2, 2/2 bestimmt werden. Nach p. 45 nämlich ist τῆς μακρῆς ἡμισία ἢ βραχέως τῆς δὲ βραχέως ἡπλοὺν σύμφωνον. Dies ist nach Schol. Peph. ed. Gr. iterum p. 160 die Lehre der Rhythmiker im Gegensatz zu den Metrikern oder Grammatikern. Vgl. auch Terent. Maur. 552 ff. und Dion. Halic. de comp. verb. cap. 15. Offenbar hat κατὰ τὸν ἀριθμὸν, wenn man es hierauf bezieht, hier eine analoge Bedeutung wie bei der Alogie mit Bezug auf die 4 rhythmischen Geschlechter. Es bezeichnet ein höheres als das gewöhnliche metrische Zahlenverhältnis, wie es hier ein höheres als die 4 rhythmischen Zahlenverhältnisse bezeichnet; in der Lexis also schon das Verhältnis 1/1½ = 2/3, nämlich das einer Silbe aus einem kurzen Vokal zu einer Silbe aus einem kurzen Vokal und einem Konsonanten, während bei den rhythmischen εἶδη es erst ein Verhältnis 4/5 u. s. f. bezeichnet.

Man muß sich nun die Beispiele des Bakchius p. 25 vergegenwärtigen. Dort heißt es: ὁρθίος, ἰς ἄλογον ἄρσιος καὶ μακρῆς θίσιος ὅλον ὀρθί, in σπονδαίος, ἐκ μακρῆς ἄρσιος καὶ θίσιος μακρῆς ὅλον στίχον (Bakchius kurz, indem er nur den Spondeus und nicht auch den Sp. anführt). Man darf daher analog zu α. wohl auch ein α annehmen. Dies hat also den Sinn, daß ὀρ = 1½ und γή = 2½, d. i. 3/5 sei, und στίχ = 2½ und δω = 2½. Da nun 3/6 das jambische Zahlenverhältnis ist, so ist 3/5 dem offenbar ähnlich.

Etwas anders ist die Auffassung des Dionys. Hal. a. a. O. Er läßt nämlich 1 Konsonanten bei den Silben Ὀ, Ῥ, Τρά, Στρά immer nur παρὰ λαγὴν ἀπαρῆ machen, so daß die Silbe βραχύν bleibt, und das Maß derselben τὴν ἄλογον αἰσθησίν sein. Es sind dies immer nur προτατατα γράμματα. Und ebenso läßt er bei der langen aus η durch 3 προτατατα und 1 ὑποτατατατα Σπλίη entstehen, eine längere als die lange. Man über geben die langen nicht über ihre Natur hinaus und die kurzen fall

nicht aus der Kürze heraus, sondern sie bleiben zu einander in dem Verhältnis von 1. 2.

Dies dürfte die ältere Auffassung sein, und zwar eine sehr alte. Denn derjenige des Aristides, die rhythmische Alogie nach bestimmten Zahlen zu bezeichnen, welche er zugleich mit der Zählung des Buchstabenwertes hat und zur Erklärung des *χορείος ἄλογος* verwendet, hat ebenso Aristoxenus in seinen rhythmischen Elementen p. 292. 294. 296 Mor. bei der Erklärung des *χορείος ἄλογος*, dessen Begriff er erklärt, ohne sich auf die beiden Arten *ἰαμβοειδής* und *τροχαιοειδής* einzulassen. Da deshalb die Zählung des Buchstabenwertes in der Rhythmik auch so alt anzusetzen ist — denn Aristoxenus wird doch auch die Arten *α* und *α* dieses *χορείος* gekannt haben, weil derselbe nur in den Arten und nicht im allgemeinen real dasein kann, und wird dann auch die Namen dafür, *ἰαμβοειδής* und *τροχαιοειδής*, gekannt haben —, so muß dann wieder weiter geschlossen werden, daß die Auffassung der Alogie bloß durch *αἰσθησις* und die der Buchstabenwerte, als nur eine *ταραλλυγὴν ἀκαρῆ* ausmachend, auch beide älter sind als des Aristoxenus und Aristides Auffassung.

Man darf indessen darum doch nicht die *χορείοι ἄλογοι* in dem Daktylus des *ῥυθμικόν*, *α* . . ., und dem von den Anapästien abgesonderten *κυκλικός*, . . . *α*. bei Dionys. Hal. cap. 18¹ finden. Denn beide antistrophische *χορείοι ἄλογοι* haben die Arsis vorn, die Thesis hinten. Die beiden Rhythmen bei Dionysius aber sind antistrophisch in der Art, daß im Daktylus die Thesis der Arsis vorangeht; was freilich Dionysius nicht sagt, aber unzweifelhaft ist, weil er den Vers Odys. IX 39 als Beispiel anführt. Daß Aristides sich des Ausdrucks *τοῦτοι δακτύλω* bedient, kommt dabei nicht in Betracht; denn *δακτύλω* bedeutet hier einen Fuß des daktylischen Geschlechts, wie im Folgenden sogleich die 6 *ῥυθμοὶ μικροὶ* mit dem Namen *δακτύλος* bezeichnet werden.

Fragen wir nun, welcher Teil der alogische sei, so fällt es auf, daß eine *μακρά* einmal 2 Thesen, einmal 2 Arsen entgegengesetzt ist. Dies möchte seinen Grund darin haben, daß man so das alogische Verhältnis der Arsis zur Thesis klar machte. Wenn man 2 etwas verschieden lange jede mit einem Taktschlag taktiert, so ist der Unterschied schwerer zu fassen, als wenn man die eine weniger lange mit einem langen Taktschlag, die andere voll lange mit 2 kurzen taktiert. Denn der Unterschied des Zählens nach *ῥυθμοὶ* von dem Messen nach der *αἰσθησις*, wenn beides durch einen taktierenden Dirigenten und nicht mittelst objektiver Instrumente nach Art eines Metronoms geschah, d. h. wenn die Alogie in der Praxis vorkam, war ja der, daß die beiden Größen, Arsis und Thesis, auf kleinere gemeinsame Größen im Geist zurückgeführt wurden, deren Verhältnis unmittelbar ohne objektives Instrument faßbarer als unmittelbar das der ganzen war. Etwas von dieser Erleichterung aber findet auch schon statt, wenn die eine Länge durch 2 halbe taktiert wird, also die Reduktion auf kleinste gemeinsame Teile so weit doch schon begonnen wird. Zugleich wird das Maß der Alogie einigermaßen angedeutet, wenn man die volle Länge

auf den χρόνος πρώτος, auf das allem Errhythmischen gemeinsame kleinste Maß zurückführt. Dafs überhaupt eine Länge der zu erreichenden Übersichtlichkeit halber auch wohl mit 2 Taktschlägen taktiert wurde, dafür ist der τροχαῖος σημαντός ein Beweis, der ἡ ὀκτασύνων θύραξ καὶ περὶ σήμου ἔρασις bestand, p. 37, und dessen θύραξ doch durch 2 θύραις, Taktzeichen gemessen wurde, ὅτι βραδύς ὢν τοῖς χρόνοις ἐπιτεχνηταῖς σημασίαις χρῆται, παρακολουθήσειν ἕνεκα διπλασιάζων τὰς θύραις. Hiernach fasse ich als den alogischen Teil die nicht auf 2 Taktzeichen zurückgeführte, durch den Namen μακρά bezeichnete Länge auf, so dafs einmal, im ἱαμβοειδής, die volle Länge, einmal, im τροχοειδής, die alogische als Thesis des χορῆος anzusehen ist.

Konnten wir die ἄλλοι χορῆοι nicht mit dem alogischen Daktylus und Kyklikos des Dionys. Hal. gleichsetzen, so können wir sie auch nicht für die Spondeen in jambischen und trochäischen Syzygien ansehen; teils aus demselben Grunde, weil nämlich diese χορῆοι beide mit der Arsis beginnen, während der Spondeus in den trochäischen Syzygien mit der Thesis beginnt; teils weil von einer Auflösbarkeit eines χορῆος ἄλλοις überhaupt nichts gesagt und sie im besondern nicht für die alogische μακρά angenommen werden dürfte, während in der jambischen Syzygie sowohl die erste als die zweite Silbe des Spondeus auflösbar ist, und ebenso in der trochäischen, wenn auch nicht gleich sehr.

Ich glaube vielmehr, dafs die ἄλλοι χορῆοι in kyklischen, chorischen Tänzen ihre Stelle hatten.*) Dazu paßt der Name der einen Art, τροχοειδής. Denn es ist zu beachten, dafs sowohl p. 39 als p. 40 nicht τροχαιοειδής gesagt ist, sondern τροχοειδής, und das ist um so mehr zu beachten, als der τροχοειδής nicht wie der τροχαῖος mit der Thesis, sondern mit der Arsis beginnt. Der Name geht freilich, wie τροχαῖος, auf τροχός zurück; aber es sind die beiden verschiedenen Adjektiva für verschiedene Füße gebildet, von denen der eine mit der Arsis, der andere mit der Thesis beginnt. Ich verweise auf das über den Trochäus oben und im Philologus 1870 Gesagte, was die Ableitung von τροχός betrifft. Der τροχαῖος setzt einen kleineren Kreis mit schnellerer Verjüngung für die Entstehung des Namens von α, der τροχοειδής einen größeren mit langsamerer für die Entstehung des Namens von α voraus. Der Rhythmus der beiden ἄλλοι χορῆοι ist ursprünglich ein orchestischer. Sie werden im Kreise so geschritten, dafs der linke Fuß außen ist. Beim ἱαμβοειδής tritt zuerst der rechte Fuß als Arsis die alogische μακρά, dann der linke die volle μακρά als Thesis; beim τροχοειδής zuerst der linke die volle als Arsis, dann der rechte die alogische als Thesis. Wie stark die Verjüngung zu denken sei, ist in dem allgemeinen κατὰ τὸν ἱερὸν nicht angedeutet. Sie kann nicht bis zur genauen Mitte

*) Ich kann sie nicht in einer Analogie des J. S. Bachschen Fermatenchorals finden, Westphal 'Musik d. griech. Alt.' S. 318 ff. Denn diese paßt doch nur auf den Trochäus, nicht aber auf den Jambus, der doch die Alogie nicht in der Thesis, an seinem Ende haben kann.

gegangen sein; denn das Verhältnis 2. 1½ gleiche einem Daktylus nicht mehr als einem Jambus. Das μέσον und μεταξύ bei Aristoxenus Rhythm. Elem. p. 292. 294 bedeutet auch nur allgemein, was in der Mitte zwischen 2 und 1 liegt. Es mag auch mehrere Gröfsen der alogischen μακρά gegeben haben, je nach dem Umfang des Kreises, worin der kyklische Chor tanzte. Dahin deutet auch, wenn Aristoxenus sagt, p. 296, das κατὰ τοὺς ἀριθμῶν λόγους λαμβανόμενον in der Rhythmik müsse man sich so vorstellen wie in der Intervallenlehre der Harmonik τὸ δοδικοκατημόριον τοῦ τόνου καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν ταῖς τῶν διαστημάτων παραλλογαῖς λαμβάνεται.

Diese ἄλλοι χορεῖοι nun wurden auch paarweise angewandt und hießen dann δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἱαμβοειδῆ, τροχοειδῆ und begannen mit der Thesis, schlossen mit der Arsis, die aus je 1 Fuß bestanden; Aristid. Quint. p. 40. Auch dies spricht gegen ihre Identifizierung mit dem Spondeus in der jambischen und trochäischen Syzygie; denn dieser steht nicht paarweise, sondern nur an der ungeraden oder der geraden Stelle. Fragt man nun, wie denn ein dem Daktylus ähnlicher Rhythmus dazu kommt, in der Lexis jamboeidisch ausgedrückt zu werden (dies nach meiner Meinung nur in der Theorie, denn in der Praxis wird man die Zählung eines Konsonanten = ½ nicht angewandt haben), so meine ich, daß man dadurch dazu geführt sei, daß man die Alogie zweier Längen, aus denen rhythmisch der Fuß bestand, die aber nicht immer gleich groß war, sondern je nach dem Umfang des Kreises, worin geschritten wurde, auf einer schnelleren oder langsameren Verjüngung beruhte, so darstellte, daß man für die alogische μακρά Positions-Länge, für die volle μακρά natürliche Länge wählte und in Ausführung dieses Grundsatzes für die alogische Länge die kürzeste Positionslänge aus einem kurzen Vokal und einem Konsonanten, für die volle Länge dann aber eine aus langem Vokal und einem Konsonanten nahm, weil man die Positionslänge der ersten ja nicht anders bilden konnte, als indem man auf den kurzen Vokal mindestens 2 Konsonanten folgen ließ, aber doch nicht mehr als 2 Konsonanten nehmen wollte, um doch durch 2 einander noch möglichst nahe lange Silben das rhythmische Verhältnis des Daktylus darzustellen, welches ja das war, dem der alogische Rhythmus glich. So ist denn das Ähnliche mit dem Jambus in dem theoretischen Beispiel stärker, als es in der Praxis meistens war, ausgedrückt. Dies ist nicht ganz entsprechend. Es ist aber auch der Name ἱαμβοειδής nicht der klare Gegensatz zu τροχοειδής, und der letztere Name dürfte ein älterer als jener sein. Daß Aristides Qu. jenen voranstellt, darf dabei nicht irre machen; denn der Name τροχοειδής konnte nicht auf den Satz führen, daß der betreffende χορεῖος ἄλλος, . . . α dem Trochäus ähnlich sei. Die Ähnlichkeit nach den Teilen der Lexis mit einem diplasischen Fuß konnte nur bei dem Namen ἱαμβοειδής ausgesprochen werden. Wenn aber dies nicht der klare Gegensatz ist, so wird τροχοειδής, das überhaupt keine metrische Anspielung enthält, der ältere allgemeine Beinamen für denjenigen χορεῖος gewesen sein, welcher nur in kyklischen Tänzen gebraucht wurde, den ἄλλος. Davon sonderte man denjenigen, der auch sonst gebraucht wurde, nämlich in geradem Vorwärts-

schreiten, als *τροχαιός*. Nur in sehr kleinen Kreisen konnte dieser von den 2 neben einander schreitenden Füßen gebraucht werden; für gewöhnlich brauchte man seine Verhältnisse für das Vorwärtsschreiten in gerader Richtung mit einem weiten Schritt des linken und einem engen des rechten Fußes. Innerhalb des *τροχαιδῆς* aber sonderte man später die Form α α aus und nannte sie *ἰαμβοειδῆς*, während man für die Species α α den Namen des Genus behielt.

Die *δάκτυλοι κατὰ χοροῖον τὸν ἰαμβοειδῆ, τροχαιδῆ* nun sind *μικτοί*, die bald in *χρονοί*, bald in *πόδες* aufgelöst werden. Sowohl die *χρονοί* als die *πόδες* bilden im bezüglichen Fall *θέσις* und *ἄρσις*, die 2 *ποδικὰ μέρη*. Denn *πούς* bezeichnet sowohl Einzelfuß als zusammengesetzten Fuß, und es ist in letztem Fall der Einzelfuß darin zugleich *χρόνος*, gewesener Takt, aus den *ποδικὰ μέρη*, Thesis und Arsis, bestehend. Vgl. p. 34 von den *διαφοραὶ ποδῶν*, worunter ist die *συνθεσίς*, ἥ τοὺς μὲν ἄπλοὺς εἶναι συμβέβηκεν, ὡς τοῖς δισήμεους, τοῖς δὲ συνθετοῖς, ὡς τοῖς δωδεκάσημοις. ἄπλοὶ μὲν γὰρ εἶσιν οἱ εἰς χρόνους διαιρούμενοι, σύνθετοι δὲ οἱ καὶ εἰς πόδας ἀναλύμενοι. Diese *σύνθετοι* nun sind noch keine *μικτοί*, von denen sie auch p. 36 unterschieden werden. Die *μικτοί* sind bald *ἄπλοὶ*, bald *σύνθετοι*. Wenn sie *σύνθετοι* sind, so sind die Zeiten, *χρονοί*, nicht (p. 34) *ἄπλοὶ*, sondern *πολλὰπλοὶ*, ὅ καὶ *ποδικοὶ καλοῦνται*, bestehen aus gewesenen Takten. Wenn sie aber *ἄπλοὶ* sind, so sind die Zeiten auch *ἄπλοὶ*, d. h. bestehen sie nicht jede aus mehreren rhythmischen Zeiten, nämlich wie in den *σύνθετοις*, denen des gewesenen Taktes, dem eine solche zusammengesetzte Zeit im *σύνθετος* gleich ist. Jeder solche *ἄπλος χρόνος* ist aber in den *μικτοί*, wenn sie in *χρονοί* aufgelöst werden, von solcher Länge, daß er in mehrere *χρονοί*, die aber nicht je *ποδικὰ μέρη* bilden, aufgelöst wird, und ist insofern ein *χρόνος σύνθετος*, vgl. p. 33; was hier der Fall ist, wenn z. B. α α aus 2 *χρονοί* besteht.

Wie sollen wir uns dies orchestisch vorstellen? Ich meine so. Wenn die *μικτοί, ποτί*, in *ῥυθμοίς* aufgelöst werden, welche *ῥυθμοί* auch *χρονοί* sind, so werden sie zweimal abwechselnd mit den beiden Füßen getreten; wenn sie aber *ποτί*, also ein ander Mal, in *χρονοὺς* aufgelöst werden, die nicht auch *ῥυθμοί* sind, so werden sie mit einmaligem Wechsel der beiden Füße getreten; jeder Fuß tritt beziehungsweise in den 2 alogischen *Daktyloi* je fast 4 Engen, in den 4 andern *μικτοί* je 3 Engen, während der andere fortdauernd steht. Die Enge in diesen *μικτοί* wird daher eine kleinere sein als in andern Füßen, wo zu je einer langen oder kurzen oder 2 kurzen ein und derselbe Fuß tritt. Es verhält sich mit dem Raum wie mit der Zeit. Wie bei verschiedenem Tempo, ὡς πρὸς τὴν ἑαυτοῦ κίνησιν τῶν μελωδούντων, p. 33, dieselbe Zeitgröße einen *χρόνος πρώτος* und einen *διπλασίον* desselben ausmachen kann, so auch kann die Enge, der kleinste Schritt, größer oder kleiner in verschiedenen Arten der *ὀρχησις* genommen werden.

Es ist nun zu beachten, daß in allen 6 *δάκτυλοι* die *θέσις* der *ἄρσις* vorangeht. Dies scheint mit der Natur der *μικτοί* zusammenzubängen, da

es durchstehend ist. Trifft es mit der Reihenfolge in der trochäischen Synzygie $\text{— } \cup \text{— } \cup \text{— } \cup$ zusammen, so ist das zufällig. Es weicht aber bei der jambischen und bei den 2 *παρχαίοι*, p. 37 und p. 40, dem *ἀπὸ τροχαίου* und dem *ἀπὸ ἰαμβού*, d. i. dem Choriamb und Antispast ab, wenn diese *συνθετοί*, nach der Terminologie des Aristides *συνζυγία*, sind. Er sagt p. 37 nicht, daß $\text{— } \cup \text{— } \cup \text{— } \cup \text{— } \cup$, $\text{— } \cup \text{— } \cup \text{— } \cup \text{— } \cup$ aus *θιάς* und *ἔρσις* oder daß es aus *ἔρσις* und *θιάς* bestehe. Es war eben beides möglich. Und die früheren Erörterungen über die Betonungen $\text{— } \cup \text{— } \cup \text{— } \cup$, $\text{— } \cup \text{— } \cup \text{— } \cup$ werden daher durch diese Angaben über die *μικτοί* nicht aufgehoben. Schwierig ist es, einen Grund für diese gemeinsame Reihenfolge in diesen zu finden. Ich möchte auch die 4 ersten wie die beiden *ἄλλοι* den kyklischen Chören zuweisen. Wenn der große Kreis in die Runde schritt, brauchte er die *ἄλλοι*. Wenn er sich in kleine Kreise verteilte, Epicyklen tanzte (vielleicht ur-prähistorisch mit kosmischer Symbolik), brauchte er, bei starker Verjüngung der Entfernung zwischen den gedachten Radien, jene andern 4 *μικτοί*. Alles Gehen im Kreise aber ist ein in sich zurückkehrendes, im ganzen am Platz bleibendes, nicht aber ein vorwärts strebendes; und so eignet sich dafür nicht so gut das Vorwärtstreben von der Aisis zur Thesis als das von dem kräftigeren Anfang der Thesis aus zur Arsis Verlaufende.

Vgl. auch Aristot. Problem. XIX 15, wo es heißt, daß die *ἀντιστροφὰς ἐφθυρῶς* ist καὶ ἐνὶ μετρίῳ, im Gegensatz gegen agonistische Leistungen einzelner Virtuosen in Nomen und früheren Dithyramben. Diese wurden also nicht ἐνὶ, mit 1, gemessen. Sie waren also nicht eine rationale, sondern eine irrationale Größe, enthielten alogische Versfüße. Und da diese und das ἐνὶ μετρίῳ sich ausschloßen, so enthielten also die Antistrophen keine alogischen Füße. Somit sind die *ἐπιδόμητοι* und die Polyschematisten nicht als alogisch anzusehen. Agonistisch sind aber nach eben jener Stelle des Aristoteles auch τὰ ἀπὸ οὐκὲς, was nicht mit *κοινὰ* gleichbedeutend ist, die eine gemeinsame Leistung von Chor und Schauspielern sind.

Ich kehre zur Erörterung der noch übrigen wichtigen Grundformen zurück.

Die beiden Joniker bestehen, Arist. Quint. p. 36, ἐς ἄπλοῦ σπονδαίου καὶ προκλήσεως τοῦ δισέμνου, und umgekehrt = $\text{— } \cup \text{— } \cup$ und $\text{— } \cup \text{— } \cup$. Diese Auffassung liegt auch dem Ausdruck *ἰωνικὸν ἰφθιμμετρὲς, ἰφθιμμετρῆ* Heph. od. Gauss. it. p. 67, 84 und 4 zu Grunde. Aristoxenus p. 302. 304 Mor widerspricht dieser nicht. Denn er redet dort von den *λόγοι* in den verschiedenen *μετρίῳ* und so auch im besondern von den beiden möglichen *λόγοι* im *ἰζάσημον μέτρος* nur allgemein und ohne eine Bernkecksichtigung des Umstandes, ob der Fuß, der das heftigliche *μέτρος* hat, ein aus Füßen zusammengesetzter ist oder nicht. So kann das *ἰζάσημον μέτρος* sowohl = $\text{— } \cup \text{— } \cup$ oder = $\text{— } \cup \text{— } \cup$ oder = $\text{— } \cup \text{— } \cup$, $\text{— } \cup \text{— } \cup$ und $\text{— } \cup \text{— } \cup$ sein; und $\text{— } \cup \text{— } \cup$ kann einfach oder durch Zusammenziehung = $\text{— } \cup \text{— } \cup$ und $\text{— } \cup \text{— } \cup$ sein.

Die Joniker sind mit Trochäen verwandt, welche auch in jonische Metra eingefügt werden. Ich denke nur dies so, daß $\text{— } \cup \text{— } \cup$ sowie $\text{— } \cup \text{— } \cup$ sich den Trochäen nähern, indem — und \cup verlängert werden, bei den Ver-

längerungen zusammen gleich verkürzt wird, und seine GröÙe behält. Dann entsteht eine Ähnlichkeit mit den Syzygien $\mu \vee \cdot$ und $\cdot \vee \cdot$. Die $\lambda\lambda\mu$ drückt dies trochäisch aus. Die Reihenfolge der Schritte ist nach der Analogie r l r l.

Für die Erklärung der *anacrusis* ist orchestisch wichtig Mar. Victorree. Keil 93, 23 = 25: *anacrusis appellat, quod retrorsum inducuntur, ut in quibusdam saltationum gesticulis nostra corpora pone pendentur* (von *pandere*). In *Cybele rotabo crines*, r. l., r. l., r. l., r. l., gilt von *ta* die erste Hälfte als zweite Zeit der letzten Länge der Silbe nach *te*, welche dem linken FuÙe zukäme. Der rechte schreitet gleich eine Weite = 2 Engen, wovon er bei der ersten Zeitkürze den Leib zurückhält, zurückbeugt, und bei der zweiten, die dem rechten zukommt, vorbeugt, gerade richtet. Die Silbe *ta* = \cdot ist Synkope zweier gebundener Viertel, deren erstes guter, das zweite schwacher Taktteil ist: $\cdot \vee \cdot$; man schreibe dies mit verschiedenen Noten:



Auch auf das zusammengesetzte Geschlecht der Epitriten übertrage ich diese Methode der *παρὰλλαγαι*, um dadurch die Zusammengehörigkeit der beiden TeilfüÙe auszudrücken. Sie gehören mit den Päonen zum jonischen Geschlecht, und ich denke mir die Einheit durch eine Annäherung ebenfalls an die jambische und trochäische Syzygie, die *ἐπείσημος*, hergestellt. Vergleiche die Formen $\vee, \cdot \vee$ und \cdot, \vee , sowie \vee, \cdot und \cdot, \vee , dann $\cdot \vee, \cdot$ und $\cdot \vee, \cdot$, endlich $\cdot \vee, \cdot$ und $\cdot \vee, \cdot$, indem je 2 Längen und 2 Kürzen an gleicher Stelle gleich behandelt werden.

Der Dochmius besteht aus einem dreizeitigen und einem fünfzeitigen Fuß, und Hephästion ed. Gaisford⁸ S. 60 heißt er eine Syzygie aus Jambus und Päon.

Dieselbe GröÙe von 8 kann auch in 4 und 4 gegliedert werden, ist dann aber kein Dochmius.

Westphal 'Metr' I⁸ 853,4 verwirft die Gliederung in 3 und 5 oder 5 und 3, weil nach Aristoxenus ein solches Megathos von 3 5 oder 5 3 = 8 in der fortlaufenden Rhythmopöie nicht vorkommen, sondern 8 in derselben nur in 4 4 gegliedert werden könne. Da nun aber doch in der fortlaufenden Rhythmopöie Dochmien von Äschylus und den übrigen Tragikern mit großer Vorliebe verwandt würden, so müsse eine Pause zu Hilfe genommen und der Dochmius als katalektischer daktylischer Dimeter $\vee \cdot, \vee \cdot$ A angesehen werden. Aber Aristoxenus bespricht hier die GröÙen nur insofern, als sie FüÙe sein können; er handelt von den *τρία γένη τῶν ποδῶν* (τῶν om. R) *καὶ συνῆλθ' ὁρθοπῶσαν ἐπιδορυμένον*. Allerdings spricht er nur von *τρία γένη*, aber auch nur von *πόδες* der fortlaufenden Rhythmopöie. Ob auch bei *κόλα*, *μέτρα*, die nicht zugleich *πόδες*, aber solchen an GröÙe gleich sind, in der fortlaufenden Rhythmopöie nur 3 Geschlechter oder mehr mög-

lich sind, davon sagt er nichts. Es ist also ein Fehlschluss, daß die GröÙe 8, weil sie als Fuß der fortlaufenden Rhythmopöie nicht in 3. 5 oder 5. 3 gegliedert sein könne, nicht als Metrum oder als Kolon, wenn dies kein Fuß ist, ohne Pause holoklerisch gegliedert werden könne. Der Dochmius ist nach Aristoxenus kein ποὺς der fortlaufenden Rhythmopöie, dies folgt aus seiner Entwicklung der Gliederung solcher FüÙe von verschiedenen GröÙen; und er ist nach ihm überhaupt kein ποὺς, dies folgt aus der Thatsache, daß er auch in fortlaufender Rhythmopöie vorkommt, welche Thatsache natürlich Aristoxenus nicht wegleugnen wird.

Hiermit stimmen die positiven Angaben der Scholien zu Äschylus Septem 103 und 128. Diese lauten, 103: ἂν ποὶ ἐφιλῆσαν ἔθον: ὁ μίντοι ὀκτάσημος ἑυθμός οὗτος πολὺς ἐστὶν ἐν θρηνηδίᾳ καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρήνονας καὶ σιναγμούς. ἔστι δὲ δογμακὰ. ὁμοίον τὸ Πόλεμος αἴρεται πρὸς ἐπὶ καὶ θιούς; παρὰ Ἀριστοφάνει ἐν Ὀρνισιν. ἀλλὰ καὶ παρ' Εὐριπίδῃ Ἐγὼ δ' αὖτε σοὶ πρὸς ἑνὶ φῶς νόμιμον ἐν γάμοις, und 128: ἄλευσον· σίδει γὰρ ἐξ αἵματος: σὺ τ' ὦ Διογενὲς; καὶ ταῦτα δὲ δογμακὰ ἐστὶν καὶ ἴσα, ἐάν τις αὐτὰ ὀκτάσημος βαίνει. πρῶτος δὲ εἶπον βαίνει· ἑυθμοὶ γὰρ εἰσὶ· βαίνονται δὲ οἱ ἑυθμοὶ, διαίρεται δὲ τὰ μέτρα, οὐχὶ βαίνονται. Die beiden Scholien scheinen aus verschiedenen Quellen zu stammen, weil im ersteren δογμακὰ, im letzteren δογμακὰ steht. Doch stimmen sie überein, indem sie beide von ἑυθμός und ὀκτάσημος, nicht aber von ποὺς reden.

Von Pausen und Dehnungen ist hier nichts gesagt, und es bedarf auch nicht der Annahme solcher, um einen Gegensatz zum ὀκτάσημος βαίνειν zu finden. Ein solcher Gegensatz ist nämlich in dem ἐάν τις αὐτὰ ὀκτάσημος βαίνειν angedeutet. Er besteht einfach darin, daß ταῦτα, nämlich σὺ τ' ὦ Διογενὲς, auch nicht als Ganzes, sondern als zwei Ganze \cup und $\cup \cup$, Jambus und vierter Päon, aufgefaßt werden kann.

Wenn aber dieses als Ganzes, oktasemisch geschritten wird, so kann es sowohl dochmisch als isisch sein.

In ersterem Fall ist es 3. 5 oder 5. 3 zu schreiten; wie, ist nicht gesagt und entscheide ich nicht, obwohl die Cäsur für 3. 5 ist. Arsia dieses ἑυθμός ist wohl 3, βάσις (Thesis) 5. Das ταῦτα ist aber so zu fassen, daß der als Lemma angeführte Dochmius ein Beispiel nicht bloß gleicher, sondern auch ähnlicher Formen ist. Als δογμακὰ werden nämlich zu 103 vorher ὀκτάσημοι ἑυθμοὶ von den Formen $\cup \cup \cup \cup$ und $\cup \cup \cup \cup$ angeführt.

Wie soll aber die isische Gliederung von $\cup \cup \cup \cup$ vorgestellt werden? Da Längen im allgemeinen stärker als Kürzen sind, so wird der Iktus auf die Schluslänge zu setzen sein; denn bei der Teilung in $\cup \cup$ und $\cup \cup$ wird man ihn nicht auf die Länge in der Mitte der ersten 4 setzen wollen. Ist nun die zweite 4 ein Anapäst, so dürfte die erste auch einen analogen Nebeniktus haben. Wir erhalten eine entsprechende Rhythmisierung, wenn wir die erste 4 als $\cup \cup \cup \cup$ auffassen, als Proklesusmatikos διπλός, wohl zu unterscheiden von $\cup \cup \cup$, d. i. zwei Pyrrhichien oder, nach Aristides, 2 προκλεσματοικὸι ἀπλοὶ; den Anapäst nennt dieser ἀνάπαιστος ἀπ' ἡλάσσονος. Es wird aber die Möglichkeit isischer Gliederung sich ebensowohl wie die der

dafs die ersten beiden Hebungen im Dochmius die Icten hatten, tonlos war. Allein Dionys deutet nicht irgendwie an, dafs der Melos mit der Höhe verbunden sei, und wenn er von Erhöhungen lesungen des ungefähr ein Quintintervall ausmachenden unbestimmt ortaccents zu bestimmten musikalisch komponierten Intervallen des redet, so giebt er auch nicht an, wie viel diese Erhöhungen und ungen betragen und welche Silbe in den zitierten Rhythmen, ins Dochmien den höchsten Ton habe. Man kann auch nicht glauben, paar angeführten Dochmien, weil sie eine gewisse Übereinstimmung in und Tiefen des Melos haben, überhaupt eine solche Folge von 1 Tacte im Dochmius im allgemeinen beweisen. Wie der starke bei uns bald höher bald niedriger als der schwache ist, so wird bei den Alten gewesen sein. Im nicht gesungenen Vers steht ja alten Griechen der Accent sogar oft auf den Arsen. Vgl. auch Petr.² S. 57 im allgemeinen.

Anhalt für die regelmässige Stelle des Hauptictus dürfte aber in lehnung des zu beherrschenden Theiles im Ganzen zu finden sein. im Dochmius der fünfzeitige Fuß. In dessen dreizeitigem Teil also rir den Hauptictus und von den beiden Nebenicten den stärkeren dreizeitigen Fuß, den schwächeren in dem zweizeitigen Teil des en Fußes zu suchen haben. Da jedoch nach Angabe der Alten h im 2-zeitigen Teil stärker als im 3-zeitigen sein kann, so werden im fünfzeitigen Teil des Dochmius die Setzung des stärksten Ictus 2 zeitigen Unterteil nicht für alle Fälle verwerfen können. Im belebten Sforzati den Vortrag mannigfaltig, indem sie bald diese, Stelle trafen. Dadurch ist aber die eben begründete Regel über des Hauptictus so wenig, wie analog die Regel im Hexameter, m. Auch wir ändern die Stelle des Taktstriches der Sforzati cht.

verschiedenen Formen des Dochmius sind nun diese. Entweder dreizeitige Fuß voran, Jambus oder jambischer Tribrachys, wobei Unterschied macht, ob der letztere als Auflösung oder als ur- gedacht wird; und der fünfzeitige folgt, sei es ein ursprünglicher mit oder ohne Auflösungen, sei es ein ursprünglicher Pion, erster ler, mit oder ohne Zusammenziehung des Pyrrichius. Oder der e Fuß steht voran, sei es ein ursprünglicher Bakchius ohne oder usungen, sei es ein ursprünglicher Pion, dritter oder vierter, mit e Zusammenziehung. Ist der fünfzeitige Fuß ein ursprünglicher, amnengesetzter, so schreitet jedes Bein nur eine Arsis oder Basis psteht etwas Gewaltiges durch die Entfernung dreier Diastemata beiden Füßen infolge dessen. Diese Füße sind — — — — — , — — — — —

Ist er aber ein ursprünglich zusammengesetzter, so schreitet p abwechselnd 2 Arsen und Basen, beziehungsweise die Arsis und Pyrrichius zusammengezogen zu 1 Schritt, und die Entfernung eine von 3 Diastemata. Das eigentlich Dochmische tritt also

stärker bei den unzusammengesetzten Formen des hemiolischen Fußes hervor, den $\frac{3}{4}$ Formen, $\cup -$, $\cup \cup$, $\cup \cup \cup$, vielleicht auch $\cup \cup \cup \cup$; doch findet es auch bei den zusammengesetzten $\cup \cup \cup$, $\cup \cup$ und $\cup \cup \cup \cup$ und $\cup \cup \cup \cup$ der $\frac{3}{4}$ + $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ + $\frac{3}{4}$ Formen statt. Vgl. Brambach 'Rhythmische und metrische Untersuchungen' IX und 153. Mit einem Iktus scheint ein Poëmus nicht zu beginnen, daher nicht mit $\cup \cup$ und $\cup \cup \cup$ und $\cup \cup \cup \cup$. Die Alten setzen zusammen aus Jambus und Kretikus oder Bakchius und Jambus. Auch aus Jambus und erstem Päon: Heph. Gaiss.² p. 60 Σύνθετα οὖν δόξαντες ὁμοῦτον φησὶν, ταυτοὺς καὶ παλαιὰ πρότερον, τοῖσι μὲν ἡ βραχυλὴ καὶ μακρὰ καὶ μακρὰ καὶ τοῖσιν βραχυλῶν· τοῖς γὰρ οὗτοι προεῖπε, wo unklar bleibt, ob $\cup \cup \cup \cup$ oder $\cup \cup \cup \cup$ gemeint ist. Aristides de M ist das Wort παλαιὸν nicht von der viersilbigen Form gemeint, wie vor vorher p. 38 die Bezeichnung der dreisilbigen mit diesem Worte zeigt.

Für die Ursprünglichkeit auch von $\cup \cup \cup \cup$, $\cup \cup$ spricht Hippol. 815 der einmalige enge Seitenschritt, verbunden mit der ostwestlichen und westlichen Seitenrichtung gegenüber der nordsüdlichen; wogegen 883 $\cup \cup \cup \cup$ der Jambus westöstliche, die 4 Kürzen aber nordsüdliche Richtung haben und letztere durch Auflösung und Adiaphoros aus $\cup \cup \cup$ entstanden sind.

Das ist nun aus allem Bisherigen klar, daß Verse, deren Zusammensetzung in der bloßen Lexis und dem bloßen Melos undeutlich bleibt, durch Orchesis dem Auge sofort deutlich werden konnten. Denn das Auge bemerkt die Raumentfernungen schärfer und rascher als das Ohr die Zeitgrößen. Das Ohr muß den Verlauf der Zeit ganz abwarten und soll dann sofort über die Erinnerung rhythmisch aburtheilen; das Auge aber sieht die eine Stellung gegenwärtig, und für die andere hat die Erinnerung einen Anhalt an dem Anblick des noch gegenwärtigen Bodens, auf dem die Schritte stehen stattfand. In den Partituren mußte natürlich der Rhythmus sowohl für die Orchesis als für den Gesang bestimmt bezeichnet werden. Wie das vielleicht geschah, darüber s. u.

Ich ziehe nunmehr aus allen diesen Erörterungen die Summe.

Als allgemeinen Satz, an den wichtigsten Füßen namentlich am Doron medes erwiesen und auf die übrigen folgerecht erweitert, spreche ich aus, daß den gemessenen Zeiten der gesungenen Silben in gleicher Größe die Zeiten der Schritte, d. h. die Zeiten, während welcher die Füße nach dem jedesmaligen Schreiten standen, entsprachen, und daß dem Verhältniß der Zeiten das Verhältniß der Räume entsprach, d. i. der Entfernungen, welche die Füße vor einander in den ποσὶ durchschritten, die den Zeiten vorangingen, indem die Füße aus einem σχῆμα, d. i. bei den Füßen einer Stellung in die andere übergingen, und in welchen Entfernungen sie während der auf das jedesmalige Schreiten folgenden Zeit auseinanderstanden. Vor einer Kürze und einer Länge schritt man eine Enge und eine Weite, und während einer Kürze und einer Länge standen die Füße eine Enge und eine Weite auseinander. Die Größe einer Enge war, wie die einer Kürze.

ist eine absolute, stets gleiche, sondern eine relative, in verschiedenen Tanzarten verschiedene. Und demgemäß entsprach jedem einfachen ποὺς der λέξις ein einfacher ποὺς der ποίε, d. h. ein Schrittpaar, indem 1. der eine Fuß das eine, andere das andere ποδὶκὸν μέτρος trat, und zwar so, daß der Tanzende auf dem einen Fuß ruhte, während der andere das eine, sei es aus einer unaufgelösten oder aus einer in zweien aufgelösten bestehende ποδὶκὸν μέτρος trat: 2. die Füße bei den Schritten so lange standen, wie die Silben währten.

Quintil. Instit. IX 4, 139: *Atqui corporis quoque motus quaedam tem- assignas; pedes non minus saltationi quam modulationibus adhibet musica numerorum.*

Zur genauen Auffassung dieser Sätze hebe ich noch zweierlei hervor. Erstens, daß nur der Raum, um welchen der Tänzer im Wege weiter tritt, d. i. die Strecke vor dem stillstehenden Fuß, beim Weiterschreiten ändern für die rhythmische Rechnung in Betracht gezogen wird. So ist, daß das Hüpfen, wobei der Tanzende während der Vorwärtsbewegung auf einem Fuße steht, von mir nicht in Betracht gezogen ist, weil nur in Komödien und vielleicht in Satyrdramen, und auch da nur in ungeordneter Weise, aber nicht in Tragödien, von denen ich handle, vorkommen sein kann.

Ferner habe ich an der jambischen Syzygie nachgewiesen und habe nun auf alle Syzygien die Regel ausgedehnt, daß darin die Einheit durch sich ausgleichende Vergrößerung und Verkleinerung stimmter Teile in den Einzelfüßen hergestellt wird. Es ist etwas anderes als der ductus rhythmicus Böckhs 'Metr. I'ind' p. 105 sqq. er bringt z. B. $\text{—} \cup$ durch die Messung $2^{\frac{1}{2}}$, $1^{\frac{1}{2}}$, $2^{\frac{1}{2}}$ auf 6 Zeiten, send er nach meiner Entwicklung 5 Zeiten behält, indem die Vergrößerungen und Verkleinerungen sich ausgleichen.

Daß der Päon sechszeitig sei, folgt auch nicht aus dem Scholiasten (ephrastion cap XIII, p. 77 ed. Gaisst. iterum. Wenn nach ihm Heliodor ποσειδων εἶπεν τῶν πασιπαικῶν τὴν κατὰ πόδα ποίην, ὅπως ἡ ἀνάνανσις τὰς χρόνους ἑξασημους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομετρὶς ὡς τὰς ἄλλας, so ist nicht von einer allgemeinen Zeitgröße der πασιπαικῶν, sondern von einer solchen die Rede, welche durch eine elegante ποίη erst bewirkt werden soll. Vgl. Diomed. ed. Keil p. 506, 12. 13 von den Päonen: elegantissimum est igitur, cum per singulos pedes pars orationis impleatur. Und wo das Cäsar fehlt, da fehlt also auch die Wirkung und bleiben die πασιπαικῶν wenig. Die Beispiele für Heliodors Behauptung beziehen sich alle auch auf Kretiker. Die Meinung ist wohl nicht, daß die etwas längere Zwischenzeit zwischen den Worten so lang sei, so viel Zeit gewahre, daß die vorübergehende Silbe um 1 χρόνος gedehnt zur dreizeitigen werden könne, in diese leere Pausenzeit hinein um 1 Zeit verlängert werden könne; das Quintilian von der brevis pro longa am Schluß von Metren lehrt. Dann müßte Heliodor hier an 3-zeitige Silben gedacht haben: . . .

Allein davon sagt er nichts, sondern daß die Pause Zeit gebend die *paene* zu sechszeitigen mache. Er faßt also diesen sechsten hinzukommenden *paene* wohl, wie Augustin seine *sedula*, als Pause auf, die einen Teil des Fußes ausmacht, unter andern 6-zeitigen Füßen. *Paene* bleiben dann nur insofern noch vorhanden, als bloß die durch Silben ausgefüllten Teile gerechnet werden. Und wir haben an Kompositionen zu denken, die nicht ganz paonisch sind, sondern wo die *Paene* unter andern, sechszeitigen *paon* vorkommen, *ἐν τῷ ἄλλῳ*. Aber *παονικά* sind, wie es dort vorher ausdrücklich heißt, *τὰ ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ* und *πάντα πεντάσημα*. Sie bestehen aber nach Hephästion aus einem und einem halben Fuß, wie die dreisilbigen Füße aus den zweisilbigen gebildet werden. Dies ist ein sehr eigentümlicher Vergleich. Da die Bildung der *Paene* aus 1 und $\frac{1}{2}$ Fuß mit dem Machen der *paon* zu sechszeitigen in Verbindung steht, so scheint es, als ob der sechszeitige der fehlende halbe Fuß sei, nämlich als halber bezeichnet wie in dem *συνθρημικῆς* des Trimeters die kurze *ἄρσις*. So hat also Hephästion auch die 3-silbigen Füße überhaupt aufgefaßt und hier auch also Pausen von ähnlicher Wirkung gelehrt. Zu beachten ist ferner der Schluß des Scholions, wonach auch bei den *παονικά* eine *ἐπιπλοκή* der *μέτρα* stattfindet, wenn auch dieser Name nicht erwähnt wird. Es heißt dort nämlich, daß, wenn man von *⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯* die erste fortnimmt, das aus dem Bakchius, und wenn die zweite, das aus dem Palmbakchius übrig bleibt.

Was aber die Entstehung der vier- und dreisilbigen Formen betrifft, so leitet von den beiden Scholien zum Anfang von cap XIII das erste *⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯* aus *⋯ ⋯*, als dem *χρίσις ποίς*, das zweite *⋯ ⋯ ⋯ ⋯ ⋯* aus *⋯ ⋯ ⋯ ⋯* aus *⋯ ⋯ ⋯* und *⋯ ⋯* aus *⋯ ⋯ ⋯* ab. Und Jones sagt, daß *αἱ τοὶ* die Metriker sagen, es gebe 3 *εἶδη* des *παονικόν*, *τὸ ἐν χορηκίῳ*, *τὸ ἐν βακχίῳ*, *τὸ ἐν παλμπακχίῳ*; *πάντα δὲ ἴσιν πεντάσημα*. Das *αἱ τοὶ* steht im Gegensatz zum Anfang, wo es heißt, daß die Metriker das *paonische* Metrum nicht verwarfen, weil es auch die Rhythmiker nicht thun (die Rhythmiker, wie aus dem *αἱ τοὶ* *τε οἱ μετρικοὶ* nachher folgt). Denn diese nennen *παονικά* die *μέτρα* (rhythmische *μέτρα*, abgesehen von dem Ausdruck derselben in Worten) im hemiolischen Logos. Hemiolisch aber ist das aus 1 und $\frac{1}{2}$ Fuß Bestehende, wie Hephästion in dem ausführlicheren Werk sagt. Dies ist etwas anderes, als wenn man es aus 2 Größen zusammensetzt, wovon die eine $1\frac{1}{2}$ mal das der andern ist. In letzterem Fall heißt das Hemiolische so wegen des Verhältnisses des einen Teils zum andern, in ersterem aber so wegen des Verhältnisses des Ganzen zu dem einen größeren Teil, der wieder das Doppelte vom kleineren ist. Diese letztere Ansicht ist nicht die der Rhythmiker, denn diese sehen das Hemiolische im Verhältnis der beiden Teile, Arsis und Thesis, zu einander. Es gehen also die Worte, welche berichten, was die Rhythmiker sagen, nur hin zu λόγῳ. Und es ist das *ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ* etwas anderes als das folgende *ἐν ἡμιολίῳ*. Dagegen entscheidet nicht, daß nachher *τὸ μέτρον ἐν ἡμιολίῳ* *⋯ ⋯ ⋯* *ἴσιν* im Sinn dieses *ἡμιολίον* gesagt ist; denn es steht λόγῳ nicht dabei. Es ist ebenso aufzufassen wie vorher *τρία εἶδη*, *τὸ ἐν χορηκίῳ*, *τὸ ἐν βακχίῳ*, *τὸ ἐν παλμπακχίῳ*.

κατὰ βαρχίαν. Dies führt denn dahin, daß die Rhythmiker in dem einen Teil nicht einen halben Fuß haben. Was denn? Entweder im einen und größeren nur Zeiten oder in beiden ganze Füße. Es hindert nichts die letztere Auffassung, und für sie spricht das oben über Eides im Verhältnis zu Bakchius u. s. w. Erörterte. Dann ist natürlich offene Form der Päone die ursprüngliche. Die Folge der Auffassung Eides ist die Ursprünglichkeit der dreisilbigen Formen, denn $\text{—} \cup \cup$ keine metrische Einteilung in einen ganzen und halben Fuß zu, weil als Teil des Tribrachys $\cup \cup \cup$ angesehen, Auflösung des Teils — wäre und nicht die Auflösung das Ursprüngliche ist. Denn $\cup \cup \cup$ gilt nicht als Auflösung und nicht $\text{—} \cup$ als Zusammenziehung. Und so sagen auch die Metriker *αὐτοί*, d. h. im Gegensatz zu der Anlehnung an die Rhythmiker so viel als: aus sich selbst (vgl. Kühner 'Ausf. griech. Gr.' II 162), nach ihren eigenen Grundsätzen, nach ihrer Auffassung vom *ἰόν*. Gemeinsam ist ihnen und den Rhythmikern das Hemiolische im Inneren; sie fassen es aber in der konkreten Anwendung auf Verschiedenes bezogen auf und kommen so zu 2 verschiedenen Entwicklungen in der päonischen Füße. Ist nun im *ἡμιόλιον* der *κύριος ποὺς* $\text{—} \cup \text{—}$, folgt, daß das *παιωνικόν* nur $\text{—} \cup \cup \cup$ und $\cup \cup \cup \text{—}$ *δέχεται*.

Nun heißt es, daß das Metrum nicht von den Päonen *παιωνικόν* heiße, denn weil es *ἐν ἡμιόλιῳ* sei. Wie aber erklärt sich daraus der Name *παιωνικόν*? Etymologisch ist ja gar kein Zusammenhang vorhanden. Er liegt also in der Bedeutung liegen. Und da scheint mir, daß *παίων* den hohen schlagenden Fuß bezeichne, den Fuß, der bei seiner bedeutenden Höhe und seiner *θρομβή* durch ein starkes Aufschlagen des Fußes auf Boden bei der langen Silbe und dem weiten Schritt charakterisiert ist. Form *παίων* möchte ich als mit Vokalwechsel zur Form *παίων* ziehen; man auch *παιωνίσσω* und *παιωνίζω* so erklärt, Kühner 'Ausf. Gr.' I S. 112.

Der Name *παίων κατὰ βᾶσιν* für $\text{—} \cup \cup$ bei Bakchius Meib. p. 25 beruht darauf, daß $\text{—} \cup$ als *βᾶσις* und \cup als *ἄρσις* angesehen wird. Denn bedeutet oft so den Anfang; vgl. die Bezeichnung der *βαρχίαν* $\text{—} \cup \cup \text{—}$ bei Heph. Schol. ed. Gaisf. it. p. 173 und Anal. Gramm. ed. p. 10 als *βαρχίαν κατὰ τροχίον* und *κατὰ ἱαμβόν*. Daß aber *βᾶσις* nicht, wie es p. 22 Meib. definiert wird, *σύνταξις δύο ποδῶν ἢ ποδὸς καταλήξιν* bedeutet, ist kein entscheidender Grund gegen diese Erklärung, weil Bakchius doch nicht alle Ausdrücke erklärt und sich sehr viele Ausdrücke, z. B. des Ausdrucks Jambus für $\cup \cup \cup$ und Anapäst für $\cup \cup \text{—}$ in *Τροί* bedient, woneben er auch für $\cup \text{—}$ *ἱαμβός* sagt p. 25; so daß also auch *βᾶσις* p. 25 im Sinn von *θῆσις* p. 24 gebraucht haben kann.

Bisher ist nur das Verhältnis der Schrittgröße zur Zeit, welche darauf der Fuß steht und der Ton dauert, besprochen worden. Es handelt sich auch noch um das Verhältnis der Schrittgröße zu der Zeit, welcher der Fuß bewegt wird.

Nach der oben angeführten Stelle aus Psellus, § 6, sind die Zeiten der *μετάβασις* von Schema zu Schema, Ton zu Ton, Silbe zu Silbe

wegen ihrer Kleinheit χρόνοι ἄγνοστοι, eine gewisse Grenze der, von der Ruhe vorher und nachher, eingenommenen Zeiten. Auch aus ihnen besteht das rhythmische System, aber nicht wie aus den gewissermaßen Theilen, die nach ihrer Größe erkennbar sind, sondern als aus den diese erkennbaren Theile abgrenzenden Zeiten.

Da bei gleichem Tempo abwechselnd weite und enge Schritte gemacht wurden, so sind die Zwischenzeiten von verschiedener Größe, im allgemeinen demgemäß die einen doppelt so groß als die andern anzunehmen. Es kam dabei aber im besonderen noch mehreres in Betracht.

Einmal handelt es sich im einzelnen Fall darum, ob der schreitende Fuß beim Anfang seiner Bewegung neben oder um 1 Enge oder 1 Weite hinter dem stehenden stand, da je nachdem zu der engen oder weiten Bewegung vor den stehenden Fuß nichts oder 1 Enge oder 1 Weite hinzukam. Diese Unterschiede fanden insofern notwendig statt, als doch auch falls der Wechsel von engen und weiten Schritten öfter vorkam. Diese Unterschiede sind aber in der Zeit nicht so groß, daß dadurch die Unterschiede der χρόνοι ἄγνοστοι erkennbar, berechenbar würden. Auch war es schwer zu bemerken sein, ob der schreitende Fuß genau die ganze Zwischenzeit zwischen den Silben und nicht mehr oder weniger gebraucht, oder ob er ein wenig früher oder später sich hebt und setzt.

Bei den Chören liegt es etwas anders. Wenn das Wort aufgeführt hat zu tönen, tritt eine etwas längere Zwischenzeit ein. Hier wird der schreitende Fuß sich etwas langsamer vorwärts bewegen, in der Zwischenzeit ein Ritardando bemerklich sein. Dies wird aber nur bei den *principales caesurae* auch für den Zuschauer so sein; bei den *passiones* dagegen (s. meine Abhandlung über die Betonung des heroischen Hexameters S. 21 ff.) wird es auch der Tanzende nur wenig empfinden.

Es kommt hier ferner im besonderen die Zwischenzeit zwischen ἀγών und θέσις in Betracht.

Von ihr sagt Bacchius Senior p. 24 Meib.: Ἀγών ποτὶν μέγιστον ἐστὶν ὅταν μετὰ τοὺς ἢ ὁ πούς, ἢ τὸ ἄν μέλλωμεν ἐμβαλεῖν. Θέσις δὲ ποτὶν ὅταν κείμενος. Τὸν δὲ ἀνὰ μέσον τῆς ἀγῶνος καὶ τῆς θέσεως χρόνον αἰσίων ἐπιζητεῖν ὡς ὅντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος· διὰ γὰρ τὴν βραχύτητα θάνατον καὶ τὴν ὕψιν καὶ τὴν ἀσκήν, πόδα δὲ καὶ σύνθεσιν στοιχείων ἱλαρῶν δεικνύων [Musici Ser. Gr. ed. Cur. Iannus, Lips. 1895, p. 314, 16 δεικνύων].

Hiernach war die Zwischenzeit zwischen der ἀγών und θέσις κατὰ μέρος: es war nicht wert, sie als einen mitzuberechnenden zu untersuchen, weil sie wegen ihrer Kürze dem Gesicht und Gehör entging. Das Auge sah den taktierenden Fuß 1 oder mehr Zeiten schweben oder stehen, der Wechsel des Auf und Ab ging aber so schnell vor sich, daß es ihn nicht sah, d. h., da es sich doch nicht um Taschenspielertrick handelte, kaum sah. Aber wie entging er dem Gehör? Tönte die *χορὴ* während des Schwebens und Stehens des vorderen Theils von dem Fuß, und nur nicht während der Auf- und Ab-Bewegung desselben? Man erwartete eher das Gegenteil. Doch wäre es möglich, daß die *χορὴ* eine Ein-

richtung mit Federn gehabt hätte, die ein dauerndes Schnarren eines Rades hervorbrachten, welches durch jede solche Bewegung momentan unterbrochen ward. Sonst weiß ich dies nicht anders zu erklären, als daß an ein Heben und Setzen des ganzen Fußes gedacht ist, wofür allerdings das *μετῶπος* spricht; und daß dabei laut gezählt ward, indem dieser Ton so lange währte als beziehungsweise die Arsis oder die Thesis.

Allein vorhanden war die Zwischenzeit doch und bemerkbar, denn sie wurde ja bemerkt, und sie zeigte, als abgrenzende Zwischenzeit, den Fuß, d. i. das aus Arsis und Thesis Zusammengesetzte, ganze, z. B. $\bar{\cdot}$ $\bar{\cdot}$ oder $\bar{\cdot}$ $\bar{\cdot}$ an, indem der vorhergehende oder folgende Fuß mit Arsis oder Thesis begann oder endigte, und anderseits zeigte sie auch die kleinste Zusammensetzung von Buchstaben, die Silben an, nämlich wenn 1 Silbe eine *ᾠδὴς* oder *θίσις* bildete.

Diese Zwischenzeit nun konnte man in bemerkbarer Weise verschieden nehmen.

Aristides sagt nämlich p. 42 Meib.: *Ἐγὼ γὰρ δ' ἵστί ὁυθιμικὴν χρόνον παρὸς ἢ βραδυτέρας* ὅσον ὅταν τῶν λόγων ἀποφύγῃται, οἷς αὖ θίσις ποιοῦνται πρὸς τὰς ᾠδὰς, διαφόρως ἑκάστου χρόνου τὰ μετὰ προσηρώμεθα. ἐπίσται δὲ ἐγὼ γὰρ ὁυθιμικὴς ἐμπόσιος ἢ κατὰ μέσων τῶν θίσεων καὶ τῶν ᾠδῶν ποτὶ διάδοσιν. Hiernach bestand die beste Führung der rhythmischen Verdeutlichung, der den Rhythmus am besten zu Gehör bringende Vortrag darin, daß man im Ablauf der Mitten, im Verlauf der Mittelzeiten zwischen den Thesen und den Arsen einen Abstand von einer gewissen Weite machte, dieselben etwas auseinanderstellte. Demgemäß nehme ich für den Schritt an diesen Stellen auch eine etwas größere Dauer, eine etwas langsamere Bewegung als zwischen andern Stellungen an, die solchen Silben entsprechen, welche eine Arsis oder Thesis bilden, z. B. die beiden Kürzen des Daktylus oder die beiden Kürzen einer Auflösung der Länge im Jambus oder Trochäus. Eine *longior progressio* im bildlichen Sinn, d. i. eine zeitliche findet bei einer Auflösung im Gegensatz zu einer kompakten Länge zwar statt; aber diese kann nicht durch größere Entfernungen räumlich dargestellt werden. Letztere entsprechen im *λόγος* nur den gemessenen Zeiten und grenzen unmittelbar aneinander.

Von den beiden Teilen einer Silbe, dem vokalischen und dem konsonantischen, bildet der erste die gemessene Zeit, der letztere die nicht berechenbare, *κατὰ τὸ ποσόν*, nicht als Teil angeschene, nicht erkennbare. Zwischen 2 Silben ist immer ein Absatz, eine Zeit, wo kein Ton erschallt. Zur Silbenteilung vgl. Kühner 'A. Gr.' I S. 182. 183. 273 ff. Die Konsonanten, welche eine Silbe beginnen, werden während des letzten Teils der Fortbewegung des Fußes, während des Niedersetzens desselben ausgesprochen, worauf dann der gesungene, in seiner Zeitdauer gemessene Vokal ertönt. Etwas länger konnten vorher die Dauerlaute als die Explosivlaute erschallen. Für den schönsten Konsonanten galt bei den Griechen das *τ*.

Nachdem ich nun bisher das Maßverhältnis der einzelnen Silben, Füße, Syzygien und der Dochmien besprochen habe, erübrigt noch, ehe ich zu

den Metren übergehe, die Besprechung der ῥυθμοὶ σύνθετοι κατὰ περίοδον ἐν τῷ ἱαμβικῷ γένει, Arist. Quint. p. 37. 38 Metb. Es giebt davon 12. in 3 Gruppen getheilte Formen.

1. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$	τροχαῖος ἀπὸ ἱάμβου
2. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$	τροχαῖος ἀπὸ βακχείου
3. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$	βακχείος ἀπὸ τροχαίου
4. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$	ἱάμβος ἐπιτρίτος
5. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$	ἱάμβος ἀπὸ τροχαίου
6. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$	ἱάμβος ἀπὸ βακχείου ἢ μέσος βακχείος
7. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$	βακχείος ἀπὸ ἱάμβου
8. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$	τροχαῖος ἐπιτρίτος
9. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$	ἄπλοῦς βακχείος ἀπὸ ἱάμβου
10. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$	ἄπλοῦς βακχείος ἀπὸ τροχαίου
11. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$	μέσος ἱάμβος
12. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$	μέσος τροχαῖος.

Wenn von der durch Kommata und Rhythmuszeichen angedeuteten Gliederung zunächst abgesehen wird, so ist die Ordnung in den drei Gruppen die, daß in den ersten 4 Perioden je 1 Jambus mit je 3 Trochäen verbunden nach der Reihe an erster, zweiter, dritter, vierter Stelle, in der zweiten 4 je 1 Trochäus mit je 3 Jamben an erster, zweiter, dritter, vierter Stelle steht; während in den letzten je 2 von den 4 Syzygien im jambischen Geschlecht stehen, so daß immer eine ungetheilte von einer andern getheilten umschlossen ist, und zwar nach der Reihe ein Antispast von einem Antispast, ein Choriambus von einem Choriambus, ein Dijambus von einem Dijambus, ein Ditrochäus, ein Ditrochäus von einem Dijambus.

Das Verständnis der rhythmischen Gliederung ist jedoch nicht durch diese äußerliche Gruppierung gegeben, welche nur zur ersten Orientierung dient, wie die Linné'sche Anordnung in der Botanik. Vielmehr geht es erst aus den Namen hervor; wie Aristides am Schluß des Abschnitts $\alpha\iota\delta' \epsilon\iota\delta\iota\kappa\alpha\iota \tau\acute{o}\upsilon\tau\omega\upsilon\sigma\iota\sigma\iota \chi\acute{\alpha}\lambda\epsilon\iota\varsigma \alpha\pi\acute{o} \tau\omega\upsilon\sigma\iota \pi\omicron\delta\iota\kappa\acute{\omega}\nu \tau\acute{\alpha}\xi\iota\omega\upsilon\sigma\iota \tau\eta\upsilon \omicron\rho\omicron\mu\alpha\delta\iota\alpha\upsilon \epsilon\iota\lambda\acute{\iota}\gamma\mu\epsilon\nu\alpha\iota$.

Die Namen für 1 und 5, τροχαῖος ἀπὸ ἱάμβου und ἱάμβος ἀπὸ τροχαίου zeigen, daß ἀπὸ sich auf die Folge des anderartigen Elements auf anderartige bezieht, was auch sonst sich bei Aristides findet. Allein dies ist nicht so zu fassen, daß der Nominativ nur den folgenden Teil bezeichnet, sondern so, daß er das Ganze benennt.

Der Name ἐπιτρίτος erklärt sich aus dem arithmetischen Sprachgebrauch, wonach im λόγος ἐπιτρίτος 4 der ὅρος ἐπιτρίτος, 3 der ὅρος ἐπιεπιτρίτος ist, der größere ὅρος aber dem ganzen λόγος den Namen giebt. Wie wir schon oben bei dem παιωνικόν sahen, daß das Verhältniß 1. 1½, entweder im Vergleich des einen Theils mit dem andern oder in dem des Ganzen mit einem Teil, dem größeren Teil, bestand, so findet auch beim ἐπιτρίτῳ ein Ähnliches statt. Während bei dem epitritischen Geschlecht, den 4 Fußsen

... | ... | ... | ... ein Verhältnis der beiden Teile vorhanden ist, von denen einer 3, der andere 4 Zeiten misst, so wird beim *ἰαμβος ἐπιτρίτος* und *τροχαιος ἐπιτρίτος* das Ganze von 4 Füßen mit dem größeren Teil von 3 Füßen verglichen. Daß nun das Ganze hier, wie beim epitritischen Geschlecht, eben epitritisch und nicht hypopitritisch heißt, ist insofern gegeben, als *a potiore fit denominatio*. Daß aber *ἰαμβος* und *τροχαιος* die Namen für Perioden sind, worin je 3 Trochäen neben 1 Jambus und 3 Jamben neben 1 Trochäus vorkommen, erklärt sich daraus, daß der 1 Fuß eben jedesmal hier der hinzukommende ist. Auf die Verschiedenartigkeit der Füße in dem jambischen Geschlecht ist bei dem Drittel, das hinzukommt, nicht gesehen, sondern nur auf den gleichen Zeitumfang, der diplasisch eingeteilt ist. In dem Namen für diese beiden *διπλῶδες* ist aber darauf gesehen, um eben sie von einander zu unterscheiden.

Stellen wir nun diese 4 Perioden zusammen, so ist ihr gemeinschaftliches Eigentümliche, daß der eine jedesmal vereinzelt stehende Fuß an einem Ende, sei es zu Anfang oder am Schluß, steht. Es führt dies auf ein Verhältnis von 1 Fuß zu 3 Füßen von je gleicher Größe, somit auf eine triplasische Gliederung.

Fragen wir, wie diese Perioden getanzt seien, so kann einfach ein steter Wechsel der Füße stattfinden, wo der Jambus auf die 3 Trochäen und die 3 Jamben auf den 1 Trochäus folgen. Denn hier schließt sich die Enge des folgenden Jambus an die des vorausgehenden Trochäus an; und es ist nur eine Entfernung von 2 Engen zwischen den beiden Füßen erforderlich, in 4 *lrlrlr,rl* und in 5 *lr,rllrlrl*. Wo aber der Trochäus auf die 3 Jamben und die 3 Trochäen auf den 1 folgen, in 1 und 8, würde beim Übergang vom Jambus zum Trochäus der rechte Fuß zweimal 2 Weiten nach der Reihe, also 4 Engen Entfernung vom linken treten und stehen müssen, wenn ein solcher steter Wechsel stattfindet. Es muß daher hier bei dem Jambus, nachdem der weite Schritt desselben geschehen ist, der rechte Fuß nachgezogen und neben den linken gesetzt werden, damit dann der Trochäus in gewohnter Weise mit Vorsetzung des linken um ein Weite geschritten werde.

Wie 1. 4. 5. 8 zusammengehörten, so gehören nun auch 2. 3. 6. 7 zusammen. In allen diesen 4 Perioden nämlich steht der jedesmalige eine Fuß der einen Art in der Mitte der jedesmaligen drei Füße von der andern.

Es kommt in ihnen allen ein *βαρυτεος*, doch von verschiedener Art, vor, ohne daß eine Unterscheidung in der Benennung gemacht wäre. Daß darunter eine 4-silbige Syzygie verstanden ist, sehen wir aus dem Namen. Denn wenn 2 ... *τροχαιος ἀπὸ βαρυτεος* heißt, so beginnt der trochäische Teil doch erst nach dem *βαρυτεος*, und da ... allein nicht ein *βαρυτεος* heißen kann, so ist darunter ... zu verstehen. In 3 aber ..., welche Periode *βαρυτεος ἀπὸ τροχαιου* heißt, beginnt der Trochäus und hört mit dem zweiten trochäischen Fuß auf, das Folgende ist somit der *βαρυτεος*, ... Ebenso verhält es sich in 6 7 bei der Zusammensetzung der Namen *βαρυτεος* und *ἰαμβος*. Somit ist unter *βαρυτεος*

hier eine Verbindung eines einzelnen Trochäus und eines einzelnen Jambus zu verstehen, einerlei welcher von diesen beiden dem andern vorangeht.

Dieselbe Auffassung findet Arist. Quint. p. 37 statt: οὐδένος δὲ ἐν τῷ ἰαμβικῷ ζένει) οἱ κατὰ ἀντίστιχον βακχεῖοι δύο, ὧν ὁ μὲν προτιττον ἐστὶ τὸν ἰαμβον, δεύτερον δὲ τὸν τροχαῖον, ὁ δὲ ἐναντίας, und p. 40: δάκτυλος κατὰ βακχείον τὸν ἀπὸ τροχαίου, ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θίστης καὶ ἰαμβοῦ ἄρσως· δάκτυλος κατὰ βακχείον τὸν ἀπὸ ἰαμβοῦ, ὃς ἐναντίας ἰσχυμαίνεται τῷ προτιτιμένῳ.

Aus der letzteren Stelle sieht man, weshalb in den Namen der *periódos* kein Unterschied zwischen den beiden *bakcheíoi* gemacht ist. Dann mußte nämlich das *ἀπὸ* bei den *bakcheíoi*, Teilen der *periódos*, angewandt sein, und dies hätte eine Zweideutigkeit bewirkt, weil es sonst dann gebraucht war, wenn die ganzen *periódos* mit *ἀπὸ* charakterisiert wurden.

Aus der Anwendung dieses Namens *bakcheíos* nicht bloß auf $\cup \cup \cup$, sondern auch auf $\cup \cup \cup \cup$ ergibt sich, daß auch der letztere Fuß alt ist. Die Namen Choriamb und Antaspast sind aber bequemer als *bakcheíos* mit einem spezialisierenden Zusatz, und bediene ich mich daher lieber derselben. Der Zusatz lautet nicht bloß *ἀπὸ*, sondern auch *κατὰ*; vgl. Schol. Heph. ed. Gaisf. iterum p. 173: ἈΝΤΙΣΠΑΣΤΟΣ, ὁ καὶ βακχεῖος κατὰ ἰαμβον, und ΧΟΡΙΑΜΒΟΣ, ὁ καὶ βακχεῖος κατὰ τροχαῖον, und Anal. Gramm. ed. Keil p. 10: Περὶ χοριαμβῶν. οἱ δὲ βακχεῖον κατὰ τροχαῖον καλοῦσι und Περὶ ἀντισπαστῶν. οἱ δὲ βακχεῖον κατὰ ἰαμβον ὀνομάζουσι.

Die Gliederung von 2. 3. 6. 7 folgt ebenfalls aus der doppelten Benennung von 6. Dieselbe bezeichnet eine doppelte Form der Gliederung für 6, denn die Benennungen aller dieser *εἰδικαὶ σχέσεις* sind nach der Angabe des Aristides *ἀπὸ τῶν ποδικῶν τάξεων* hergeleitet. Es bezeichnet somit *μέσος βακχεῖος* eine Gliederung von 6, wonach der *bakcheíos* in der Mitte steht, und das ist der Fall, wenn $\cup \cup \cup$ als die Mitte von $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$ aufgefaßt wird, was es auch ist; während $\cup \cup \cup$ oder $\cup \cup \cup \cup$ keine wirkliche Mitte wären. Da nun bei der andern Benennung für $\cup \cup \cup \cup$, *ἰαμβος ἀπὸ βακχείου*, der *bakcheíos* nicht in der Mitte stehen kann, wenn eben die beiden Benennungen verschiedene Gliederungen bezeichnen sollen, so muß derselbe ein anderer *bakcheíos* als $\cup \cup \cup$ sein. Dies wäre nicht der Fall, wenn in $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$ nur der Schluß $\cup \cup \cup$ unter dem *ἰαμβος* verstanden und dann dies auf die ganze Periode übertragen wäre; denn dann wäre $\cup \cup \cup$ auch hier der *bakcheíos*. Somit bezeichnet *ἰαμβος* hier $\cup \cup \cup$, und folglich ist unter *bakcheíos* hier das Vorhergehende, $\cup \cup \cup$, verstanden.

Dieselbe Periode ist in den Pindarscholien *periódos ἰαμβική ἀπὸ βακχείου ἢ Πυκνότερον ἐκλιμένον* genannt, in der Form $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$; metrisches Schol. zu Nem. IV (τὸ ἰβ' *periódos ἰαμβική ἀπὸ βακχείου*).

Heißt nun 6, $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$, bei Aristides *ἰαμβος ἀπὸ βακχείου*, so wird der Name *bakcheíos ἀπὸ ἰαμβοῦ* für 7, $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$, auf die Gliederung $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$ hinweisen. Und analog wird der *trochaíos ἀπὸ βακχείου*, 2, $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$, die Gliederung $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$ und der *bakcheíos ἀπὸ τροχαίου*, 3, $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$, die Gliederung $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$ haben.

Hieraus ergibt sich für den Sinn der Bezeichnung mit ἀπό in den 6 Perioden, worin es bisher vorkam, 1. 2. 3. 5. 6. 7, daß es den Anfang der περίοδος bezeichnet und der davon abhängige Genitiv den ersten Fuß derselben, mag dieser, wie in 1. und 5., ein Einzelfuß oder, wie in 2. 3. 6. 7, ein Doppelfuß sein. Der Nominativ aber bezeichnet die ganze Periode nach dem Schlußteil, was auch in 4. 8 der Fall ist, mag er eine Monopodie oder Dipodie oder Tripodie sein.

Eine Abweichung hiervon bildet die zweite Benennung für 6, μέσος βακχίος, welche auf die Auffassung $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$ führt, worin der Choriamb $\cup \cup \cup$ von einem Jambus vorn und hinten, $\cup \cup$ und $\cup \cup$, umgeben ist. Hier ist das Ganze nach der Mitte benannt.

Eine gleiche Umfassung und Benennung finden wir in 11 und 12, welche, den Namen μέσος ἰαμβος und μέσος τροχαίος gemäß, als $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$ aufzufassen sind.

So sind endlich auch 9 und 10 gegliedert, $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$ und $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$, der ἀπλοῦς βακχίος ἀπὸ ἰαμβον und ἀπλοῦς βακχίος ἀπὸ τροχαίων. Die Namen zeigen, daß unter ἰαμβον und τροχαίων nicht der zu Anfang stehende Doppelfuß gemeint ist, denn dann hätte es nicht βακχίος heißen können, weil darauf ein Ditrochäus oder Djjambus folgt. Es ist damit folglich 1 Jambus oder 1 Trochäus zu Anfang gemeint. Dann folgen die βακχίος $\cup \cup \cup$ und $\cup \cup \cup$. Übrig bleiben aber noch \cup und $\cup \cup$. Nimmt man nun die beiden Füße zu Anfang und Ende, so ergeben diese in 9 $\cup \cup \cup \cup$ und in 10 $\cup \cup \cup \cup$. Vergleiche ich dies mit den bezüglichlichen βακχίος, so sind es gerade jedesmal dieselben, welche in der Mitte stehen. Und vergleiche ich diesen Umstand mit dem Beiwort ἀπλοῦς in beiden Fällen, so führt das auf die Erklärung desselben. Es bezeichnet die Eigentümlichkeit dieser beiden Perioden im Gegensatz zu dem βακχίος ἀπὸ τροχαίων und ἀπὸ ἰαμβον. In diesen letzteren war mit $\cup \cup \cup$ und $\cup \cup \cup$ je ein andererartiger Doppelfuß verbunden, nämlich $\cup \cup \cup$ und $\cup \cup \cup$. In 9 und 10 aber ist je derselbe βακχίος zweimal vorhanden, einmal ungetrennt und einmal getrennt in seine Einzelfüße, der ungetrennte von dem getrennten umfaßt. Dies bezeichnet der Beiname ἀπλοῦς, einfach, nicht aus Verschiedenem zusammengesetzt.

Zu erörtern ist noch, ehe die orchestische Darstellung sich angeben läßt, die Verteilung der Thesen und Arsen. Einen Anhalt dafür giebt uns die Punktierung der 4 Beispiele beim Anonymus de musica § 98. Dieselbe ist nach Moritz Schmidt, Philologus 1872 S. 578, folgende:

CAFFFCACCLFA, CAFFL̄L̄GALFLA
F̄GL̄L̄FACCLFĀ, CFCELEACCLFA.

Dies ist mit metrischen Zeichen, s. S. 578:

- | | |
|---|----------------------------|
| 1. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ | τροχαίος ἀπὸ ἰαμβον |
| 7. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ | βακχίος ἀπὸ ἰαμβον |
| 12. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ | μέσος τροχαίος |
| 9. $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ | ἀπλοῦς βακχίος ἀπὸ ἰαμβον. |

der *ῥεῖνος πρῶτος*, und sie gestattet noch die Position, worunter ich sowohl die Verlängerung zur *θίσις παρὰ* als die *correctio* von *vocalis ante vocalem* verstehe. Vgl. den Gebrauch des Wortes *positio* z. B. Maximi Victorini de finalibus ed. Keil p. 242.

Die Zwischenzeit zwischen den Metren ist zwar größer als die in der Cäsur, da sie das Schließen eines Wortes mit Vokal vor einem andern mit Vokal beginnenden Wort unbedingt gestattet, während die Cäsur diesem Zusammentreffen nur etwas freieren Zutritt läßt; aber sie ist nicht so groß, daß sie die Worte so weit von einander entfernt, daß auch Position ganz ausgeschlossen ist. Hierin liegt, daß Hiatus, d. h. das unerlaubte Zusammentreffen von Vokalschluß und Vokalanfang zweier Worte, schon bei kürzerer Zwischenzeit als die Positionswirkung aufhört. *) Damit stimmt das in den Homerischen Studien von Hartel III S. 81 ausgesprochene Gesetz überein, daß bei den Elegikern und Pindar Digamma nur mehr die Kraft hat, Hiatus zu tilgen, nicht aber durch Position zu längen. Vgl. auch Christ 'Die metrische Überlieferung der Pindarischen Oden' S. 36 ff. 44 ff. Die Ausdehnung der Zwischenzeit bis dahin, wobei noch Hiatus besteht, ist so gering, daß auch das schwächste konsonantische Folgende schon zur Hiatus tilgenden Wirkung genügt, während zur Positionswirkung auch bei so kurzer Zwischenzeit schon volle doppelte Konsonanz, schließende und beginnende einfache zusammen oder doppelte schließende oder doppelte beginnende, gehört, solche dann aber auch so stark ist, daß sie noch für viel größere Zwischenzeit genügt.

Wichtig ist nun hier die Beobachtung von G. Hermann 'El. d. m.' p. 741. 742: *Itacut portis interdum aut aliena persona, aut alieno cantico, aut propter aliam aliquam causam interpellare ac perturbare antistrophica. Prima illa forma, quae fit aliena persona aliquid interloquente, usum esse Euripidem in Ione a v. 219. praedare animadvertit Thomas Tyrwhittus, vir excellentis ingenii. Eo enim in loco dum choricæ mulieres inter se carmen antistrophicum canunt, in secunda antistropha Ionem compellunt, qui respondet versibus anapaesticis, nullos in strophæ alios anapaestos oppositos habentibus, ita ut antistropha, cuius strophæ uno tenore cantata fuerat, nunc particulatim, interloquente identidem Ione, canatur: in qua re observandum est, syllabas finales versuum et strophicorum et anapaesticorum non ut syllabas, quae in quoque genere succedere debebant, sed ut quae verba statim sequuntur, ab altero pronuntiatæ, accommodatas esse. Antistropha illa hæc est: versus anapaestici autem didactis litteris distinxit:*

X. *ὅς τοι, τὸν παρὰ νῶν αὐ-*
δῶ, θίμης γυαλὼν ὤπερ-
βῆναί μοι ποδὶ λυγρῶ;

*) Leutsch im Phil. Anz 1882, Nr. 7, S. 416 ff. lehrt im Anschluß an R. Schmidt, Sievers, Frederico Garzanti, daß alle geschlossenen Silben lang sind, bei Kürze solcher Endsilben aber der Schlusssilbe zur folgenden Silbe hinübergezogen werde. Praktisch kommt dies auf dasselbe hinaus wie meine hier folgende Untersuchung.

I οὐ θέμις, ὦ ξέναι.

X. οἶδ' ἂν ἐκ σέθεν ἂν πιθοίμαν αἰδάν;

I τίνα δῆτα θέλεις;

X. ἔρ' ὄντως μίσον ὀμφαλὸν
ζῆς Φοῖβον κατέχει δόμος;

I στέμμασί γ' ἐνδετόν, ἄμφι δὲ Γοργόνες.

X. οἶτω καὶ φάτις αἰδῶ.

I εἰ μὲν ἐθύσατε πύλονον τρὸς δόμων
καὶ τι πνθίσθαι χεῖρ' ἔχει Φοῖβον.
πάρει' εἰς θυμίας ἐπὶ δ' ἀσφάκτοις
μήλοισι δόμων μὴ πάρει' εἰς μυχόν.

X. ἔχω μαθοῦσα· θεοῦ δὲ νόμον οὐ παρα-
βαίνομεν· ἃ δ' ἐκτός, ὄμμα τίθωμι.

I πάντα θεῶσθ', ὅτι καὶ θέμις, ὄμμασι.

X. μεθιδίσαν δισπότας
θεοῦ με γέγαλα τάδ' εἰσιδίδν.

I θμωαὶ δὲ τίρων κλῆξισθε δόμων;

X. Παλλάδος ἔνοικα τρόφιμα μέλαθρα
τῶν ἑμῶν τυράντων.
παρούσης δ' ἄμφι τάδ' ἰρωτῆς.

In diesen Versen ist am Schlusse *vai* vor *οἶδ'* und *χόν* vor *ἐλκρ*. während *vai* vor *τί* und *χόν* vor *πάν* hätte lang sein müssen. Dabei ist freilich zu beachten, daß bei der nicht stattfindenden Verkürzung von *vai* vor *τί* Hermanns Lesart vorausgesetzt ist, die auf Vermutung beruht. Denn die libri haben *αἰδάν*. 'ISN. *τίνα δὲ θέλεις* und die Lesart Kirchhoffs *αἰδῶ τί θέλεις* ist auch eine Konjekture Hermanns. Aber stehen bleibt doch, daß die anapästische Dipodie nur dann $\text{—} \text{ } \text{ } \text{ } \text{—}$ und nicht $\text{—} \text{ } \text{ } \text{ } \text{—}$ gebildet ist, wenn man Verkürzung, sei es vor *οἶδ'*, sei es vor *αἰδῶ*, also am Versschlusse vorm Versanfang statuiert. Man müßte dies dann als die Lesart der *ἀδιάφορος*, als *longa pro brevi* erklären, wenn man die Verkürzung nicht annehmen wollte. Diese anzunehmen hat aber Hermann für nöthig gehalten, indem er sagte *ies syllabis, quae in quoque genere succedere debent*. Er konjizierte *τίνα δῆτα θέλεις*, und dann fand die Möglichkeit der Verkürzung von *vai* vor *τίνα* nicht statt; eine Verkürzung aber sah er *vai* für nöthig an, und fand daher die *correctio* in der Stellung von *ἐλκρ* vor *οἶδ'* ἂν. Und in dieser Annahme der Nothwendigkeit einer Verkürzung dürfte er Recht haben. Freilich ist hierbei vorausgesetzt, daß die Anapäst auch bei solcher Interlocutio ihre charakteristische Eigenschaft bewahrt, welche sie in Systemen haben, nämlich daß zwischen den *κῶλα* die *Positiv* gesetzt gelten und daß diese auch hier gelten, wo das anapästische *Κ* als *Metrum* vor *anderartigem Metrum* steht. Dafür spricht aber, daß den 3 ersten der aufeinanderfolgenden 4 Tetrapodien es befolgt ist, wel

loch offenbar zu einer gleichartigen Gesamtheit, eben der anapästischen *erleutia*, gehören; und daß die Schlüsse *λογόνης* 224 vor *οἴρω* des *πρ* und *μυζόν* 229 vor *ἔγω* des Chors und *ῥαυα* 233 ohne *ν* epheliktikon vor *μετίσαν* des Chors alle ebenfalls rein anapästisch bleiben, in man ihre Quantität als durch die Anfänge dieser folgenden Chorverse timmt ansieht; so daß, wenn man noch *θίλρις* 224 und *δόμων* 234 dazu unt, dann konsequent ausnahmslos alle diese anapästischen Metra rein pästisch ausgehen. Dagegen entstehen Inkonssequenzen, mehrfache *longe breves*, wenn man alle anapästischen Metra eins vor dem andern, als den sie ohne Dazwischentreten von anderartigen Metren, auffaßt. Dann außer der durch Hermanns Konjektur erst entstandenen Länge von *πρ* vor *τίσω*, überlieferungsgemäß *μυζόν* vor *πάρτα* und *ῥαυα* vor *δωμ*, langer Schlußsilbe, so daß am Schluß *ν* statt *νν* steht (über *δμ* te Christ 'Metrik' 2. Aufl. S. 14). Sieht man aber jeden anapästischen *πρ*, auf den ein anderartiger folgt, als für sich stehend an, ohne Rückt auf den folgenden, sei es ersten anapästischen oder anderartigen, so *πρ* *τίσω* *νν* zu messen. Da man nun also in beiden Fällen, wenn *πρ* jeden anapästischen Vers als vor dem ersten sofort oder getrennt genden anapästischen mit Position stehend und jeden vor einem anderigen als ohne Position vor ihm stehend ansieht, Ausnahmen durch *longe breves* erhält; dagegen, wenn man jeden vor einem anderartigen stehenden vor demselben nach den allgemeinen Regeln der Position stehend ant, eine ausnahmslose reine anapästische Messung erhält: so ist das dere die vorzuziehende Auffassung.

Dies ist nun aber nur ein einzelner, seltener Fall, wo eine bestimmte t von Metren vor anderartigen in Position steht. Und es ist nur eine terung des bei Anapästien vor Anapästien bestehenden Gesetzes auf pästie vor anderartigen Versen.

Allgemein aber wird die Sache theoretisch von Marius Victorinus ed. p. 62, 28 ff. ausgesprochen, wo es in dem Kapitel *De metrorum fine clausula* heißt: *Scias autem in omni metro novissimam syllabam adiagogon, est indifferentem esse nihil enim metri interest, utrum illa longa sit an brevis, ea videlicet ratione, quia distinctionis mora brevis tempus extendit. primum autem syllabam pro brevis accipi finalem ea ratione putaverunt, qua tenentur in metris longae plerumque pro brevibus posita, quas communes vocant, ut est „insularum Ionia in magno“. unde fit ut in omni metro novissima syllaba indifferens habeatur. nam Aristoxenus musicus dicit breves plures in metris, si collectiores sint, eo aphores separationi versus a sequente se fieri; ideoque in sexta sede trimetri umbrae trisyllabos figura non habet, quia moram habet. ut contra disyllabos familiaris est, quia celerius findit, et eo magis, si posteriorem syllabam brevem habuerit (Gramm. Lat. VI, 10).*

Hier wird also gelehrt, daß in jedem Metrum die letzte Silbe als eine *brevis* austragende angesehen werde; nichts austragend nämlich für die Quantität, das Metrum. Denn dem Metrum liege nichts daran, ob sie lang

oder kurz sei. Sie ist hiernach also lang oder kurz und nicht unbestimmt zwischen beiden schwebend; aber dem Metrum ist das einerlei. Dafür gibt Victorin einen Grund als objektiven und einen anderen als Meinungs- Früherer an.

Der erstere ist das Gegenteil von Position, nämlich die Ausdehnung der kurzen Zeit durch die *distinctio morae*, durch das Verweilen in der Zwischenzeit (*distinctio* Trennung durch Punkte, Interpunktion, Trennung der Metra). Nicht die kurze Silbe, sondern die kurze Zeit wird ausgedehnt, so daß die ganze Zeit von Lexis teils ausgefüllt, teils leer ist. Wie lang diese Verlängerung gedacht ist, ist nicht gesagt. Da aber begründet werden soll, daß es für das Metrum nichts austrage, dem Metrum nichts daran liege, ob *brevis* stehe, wo *longa* stehen sollte (dies ist der nicht ausgesprochene, aber durch den teilweisen Gegensatz *longam autem syllabam pro brevi accipere* angedeutete Sinn; teilweisen, weil nicht die *syllaba brevis* sondern das *tempus breve extenditur*), so ist die Ausdehnung der kurzen Zeit auf so viel anzusetzen, als an dem Metrum noch fehlt, also auf eine kurze Zeit, $\vee + \vee = _$.

Ungenauer wird die Ausdehnung nicht der Zeit, sondern der Silbe gelehrt Victorini de metris et de hex., Keil p. 208, 24—9, 5: *Quid est dactylicum metrum? Quod constat dactylo et spondeo. Cur non addis ultimo interdum trochaeo? Quod bono iudicio metrici complures hunc pedem de versu hexametro excludendum esse censuerunt. quippe omnis syllaba in ultimo versu adhaerens est, ut est indifferenter accipitur, nec interest utrum producta sit an correpta, siquidem positione longa fiat, cum partem orationis in exitu patitur quo accedit quod vitiosus huiusmodi versus est, qui trochaeum admittit in fine. nam cum ita ratio exposcat, ut pleno versu XXIII tempora insint, admissio utique trochaeo constabitur temporum numerus, et erunt tempora XXIII, qui est versus colobos.*

Es ist also bei der *brevis pro longa* auch der ersten Stelle Victorins von Position durch folgende Lexis nicht die Rede und kann insoweit auch nicht die Rede sein, als die Meinung ist, daß doch eine lange Zwischenzeit bei solcher *brevis* vorhanden sei. Daß eine von Natur kurze Silbe durch Position am Schluß lang werden, das Metrum also nicht bloß durch Pause, sondern auch durch Position zu seinem vollen Maße gelangen könne, ist nicht erwähnt, also weder behauptet noch geleugnet. Von Verlängerung eines Metrums aber, das mit Kürze schließen soll, über seine ihm zu kommende Quantität durch Position ist überhaupt hier keine Rede.

Letzteres ist nun auch bei *longa pro brevi* hier sogleich nicht der Fall. Wohl aber ist die *longa pro brevi* zur Zurückführung des Metrums auf die ihm zukommende Quantität so erklärt, welches ja auch nicht durch Pause, sondern nur durch Position möglich ist. Diese Positionswirkung kennt aber Victorin selbst nicht mehr, denn er schreibt ihre Geltendmachung Früheren zu; *putaverunt*, sagt er. Und da er bald nachher sich mit *nam* auf Aristoxenus beruft, so scheint diese Ansicht von der Position auf diesen zurückzugeben. Die verkürzende Wirksamkeit der Position aber zwischen

2 Metren wird als auf dieselbe Weise geschehend erklärt, wie oft innerhalb der Metren *longae pro brevibus posita* gefunden werden. Als Beispiel wird *Insulae Ionio in magno* angeführt; ob schon von denjenigen, welche *puberunt*, oder erst von Victorin, ist nicht klar. Daß es aus Vergil Aen. III 211 genommen ist, beweist indes nicht, daß die dadurch exemplifizierte Lehre von der Position in Metren so spät sei. Im Homer kommen ja auch schon solche Beispiele vor. Und so beweist dieser Umstand auch nicht gegen das Alter der Lehre von der Position zwischen Metren. Indessen die Art des Beispiels, nämlich daß dieses daktylisch ist, deutet darauf, daß bei den *longae pro brevibus posita* auch am Verschluss nur an die Versfüße gedacht ist, in denen sie im Innern der Verse vorkommt; vgl. Christ 'Metrik' 2. Aufl., siehe Index S. 716. Freilich heißt es nun, *unde fit, ut in omni metro notissima syllaba indifferens habeatur*. Und diese Folgerung geht über den Vergleich mit dem Verschluss hinaus. Denn auch wenn man die seltene *correptio* bei aufgelösten Jamben, Christ S. 277, mit heranzieht, so umfasst dies doch noch nicht alle Fälle, wo am Schluss *longa pro brevi* steht, z. B. spondeischen Ausgang eines aus trochäischer Tripodie bestehenden Metrums; Christ S. 281. Es mag indessen der Umstand, daß bei Victorin nun sogleich von dem Nichtschließen eines jambischen Trimeters mit aufgelöster Länge, *trisyllabos figura*, die Rede ist, darauf deuten, daß Aristoxenus davon eben im Zusammenhang mit der *correptio* am Verschluss redete. Und Aristoxenus mag den Gebrauch verkürzter Längen am Verschluss auch damit begründet haben, daß kurze Silben geeigneter zur Trennung eines Verses vom folgenden seien. Freilich sagt dies Victorin nicht ausdrücklich als von Aristoxenus Gelehrtes; aber es scheint doch bei der nahen Verbindung des *ponitur* mit *feri* durch *utrinque* auf denselben zurückgeführt werden zu sollen.

Als mangelhaft an der von Victorin wieder vorgebrachten Erklärung hatte schon Quintilian Institut. IX 4, 94 auch noch das als Meinung einiger hervorgehoben: *Quidam longae ultimae tria tempora dederunt, ut illud tempus, quod brevis ex longa [Ed. Wölfflin coni.: ex loco] accipit, hinc quoque recedat*. Es ist eben falsch, daß die natürliche Trennung des einen Metrums vom folgenden als 1-zeitige Pause angesehen wird. Index fällt mit der Erklärung nicht die Sache. Und die Sache ist hier, daß am Schluss *brevis pro longa* oft eine 1-zeitige Pause stattfand.

Als Ergebnis aus dieser Erörterung der Stelle des Marius Victorinus kann hiernach ausgesprochen, daß er, mit zwar nicht ausreichender exemplifizierender Beweisführung, lehrt, daß am Schlusse aller Metren bei der *indifferens* eine *correptio* von *vocalis ante vocalem* stattfindet und so die *longa pro brevi* dort eine kurze wird, d. h. die von Natur lange durch Stellung kurz wird.

Wenn sich nun also die Metren so nahe berühren, daß dadurch ein langer Vokal am Schluss des ersten bei vokalischem Anfang des zweiten verkürzt werden kann, so wird man nicht wohl umhin können anzunehmen, daß auch kurzer Vokal am Schluss des ersten vor Konsonantgruppen zu

Anfang gelängt werde, welche sonst Position bilden, falls er nicht durch Pause so weit, d. i. mindestens um 1 Zeit, davon getrennt ist, daß eine Position nicht mehr statthaben kann. Es ist aber kein Grund anzunehmen, daß immer Pause und niemals verlängernde Position stattgefunden habe. Im letzteren Falle stand dann nicht *brevis pro longa*, sondern eine Positionslänge am Schluß des Verses.

Auf die besondere Art der Metren ist von Marinus Victorinus kein Gewicht gelegt. Er sagt ganz allgemein in *omni metro*. Dabei wird nur das von ihm vorausgesetzt, daß die Schlußsilbe, sei es eine kurze oder eine lange, jedenfalls eine bestimmte in jedem Falle sein soll. Denn darauf beruht die Ausgleichung des *natura* Gegebenen durch Pause oder *corruptio* mit dem Maß, welches weder unerreicht bleiben noch überschritten werden soll.

Eine genauere Erörterung verdient auch noch Aristid. Quintil. p. 47. *Χρή δὲ κάκιστο θεωρεῖν, ὡς τί μιν μόνην τὴν συλλαβὴν ἐθέλοιαν κινεῖν* (Meibom. *Pado legendum idēn vel catadiēn*), *ἐκ τῶν ταυτῆς στοιχείων τῆς μέγθος αὐτῆς ἐπιγινωσκέον· εἰ δὲ ἐν ποδικῷ σχήματι, καὶ τὴν ἐξῆς προσαγγεῖλον πρὸς ἐντελῇ γνῶσιν τῆς τοῦ ποδὸς ἐπισκέψεως*. *Αἰτίαι παντός μίτροι τὴν τελευταίαν ἀδιάφορον ἀποφαινόμεθα, μηδεμίαν αὐτῇ συλλαβῇ ἰσχυρομένης, δι' ἧς ἀφωρισμένης ἐνὸς μετρίθους αὐτὴν ἂν τίπτεν προσήκει* (Ford; προσήκει od. Meib.).

Ich halte es nicht für nötig, die Lesart *κινεῖν* zu ändern. Es ist dem Sinne gebraucht, wie in Hephäst. XVI 1 Schol. zu *Πολυσχημεῖς δὲ καλεῖται ὅσα κατ' ἐπιλογισμὸν μὲν οὐδένα πλήθος ἐπιδίδχται σχηματῶν*, wozu es heißt: *Ὅταν κίνησιν χρόνων, καὶ ἐκ τούτων διαφόρων ποδῶν σχῆμα*. Das *κινεῖν*, *κίνησιν* bedeutet hier verändern, Veränderung; die Silbe nicht lassen, wie sie ist.

Aristides handelt hier von theoretischer Art und Weise, die Quantitäten der Silben im allgemeinen zu lehren, nicht aber von der Bestimmung der selben in überlieferten Texten der Dichter. Er spricht in der ersten Person, *εἰ ἐθέλοιμεν κινεῖν*, wie eben vorher es hieß *καὶ ἀνσπλέξωμεν ἐμσώτερον τὴν τῶν ποδῶν ἐθέλοιμεν ἐκφρασεῖν*. Er betrachtet nicht Gegebenes, sondern *εἰ* wenn wir diese und jene Buchstabenverbindung machen.

Er handelte zuerst von den *ᾠδικαῖς διαφοραῖς*, wonach die Silben durch ihre eigenen Laute lang oder kurz sind, und von den Silben, die *κατὰ πρόσθετον τῶν συμφώνων*, durch Konsonanten, die auf Vokalisches folgen lang werden; endlich von dem Unterschiede, wiefern die Silben durch folgende nicht verändert werden und wiefern sie dadurch sich verändern *κοινὰ ἢ μὴ εἶναι ἐν τοῖς ποσὶ* sind, welche so *εἴρηται διὰ τὸ ποτὶ μὲν ἄλλῃσι, ποτὶ δὲ μακρῶς ἐκτελεσθῆναι χρόνους*.

Nun führt er dies näher aus. Und dann sagt er, es sei nötig, auch noch jenes zu betrachten, daß, wenn wir die Silbe allein ändern wollen, d. h., wie der folgende Gegensatz *ἐν ποδικῷ σχήματι* zeigt, eine einzelne Silbe, auf die nichts folgt und deren Änderung nicht zugleich ein anderes, als einen seiner Teile, unter anderen Silben als Teilen, mit ausgedrückte

podisches Schema ändert, daß wir dann aus ihren eigenen Buchstaben die Größe der Silbe genau erkennen müssen. Setzen wir z. B. $\tau\acute{\eta}\nu$ und machen daraus $\tau\acute{o}\nu$, so sehen wir nur genau auf diese Konsonanten, wenn wir die Quantität angeben wollen, die aus einer kurzen in eine lange verändert ist. Wollen wir sie aber in einem podischen Schema ändern, so ist nötig, auch die folgende hinzunehmen, zur vollkommenen Erkenntnis der Untersuchung des Fußes, d. i. die bei der Untersuchung zustande kommen soll. Setzen wir z. B. $\tau\acute{\eta}\nu \sigma\alpha\upsilon\tau\eta\varsigma$ und ändern $\tau\acute{\eta}\nu$ in $\tau\acute{o}\nu$, so müssen wir die folgende Silbe $\sigma\epsilon$ hinzunehmen, um vollkommen zu erkennen, welches Schema wir vor uns haben, ob noch das ursprüngliche $\text{—} \cup \text{—}$ oder ein verändertes; denn letzteres wäre der Fall, wenn wir $\epsilon\alpha\upsilon\tau\eta\varsigma$ statt $\sigma\alpha\upsilon\tau\eta\varsigma$ hätten, in welchem Fall $\text{—} \cup \text{—}$ aus $\text{—} \cup \text{—}$ geworden wäre. Dann wäre nicht bloß die Silbe $\tau\acute{\eta}\nu$ in $\tau\acute{o}\nu$, sondern zugleich das Schema geändert. Diese Behauptung, daß in einem podischen Schema auch die folgende Silbe hinzunehmen sei, ist zwar nicht ausnahmslos richtig; nämlich dann nicht, wenn in der Silbe selbst, der vorhergehenden von den 2, auf einen langen Vokal oder Diphthong ein gegen Verkürzung ihn deckendes oder auf einen kurzen Vokal ein notwendig ihn verlängerndes Konsonantisches folgt, z. B. $\acute{\eta}\nu$, $\omicron\nu$, $\omicron\psi$. Sonst aber ist sie richtig, und zwar auch dann, wenn eine in der Quantität durch die folgende Silbe bestimmbare Silbe durch diese nicht verändert wird; denn dann wird dadurch bestimmt, daß sie nicht verändert wird, z. B. $\phi\alpha$ vor $\theta\iota\omicron\iota$, $\phi\epsilon\varsigma$ vor $\iota\alpha$.

Für diese letzte Behauptung nun führt Aristides mit $\Lambda\upsilon\lambda\iota\alpha$ einen auf der Stelle sich anbietenden Grund als Beweis an. Er will beweisen, daß wir in einem podischen Schema die folgende Silbe mit in Betracht ziehen müssen, wenn wir genau erkennen wollen, welchen Fuß wir durch eine Silbenänderung hervorgebracht haben. Wenn wir (d. h. alle die, welche in seiner Weise theoretischen Unterricht geben) irgend ein in Worten ausgedrücktes Metrum nehmen, so achten wir auf die Endsilbe nicht, sondern erklären sie für $\acute{\alpha}\delta\iota\acute{\alpha}\gamma\omicron\gamma\omicron\varsigma$, nichts austragend, da keine Silbe auf sie folgt, durch deren Vermittlung sie in abgegrenzter, bestimmter Weise von einer Größe zu erklären uns je nach Umständen zukäme (Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 934). Das als Beispiel genommene Metrum steht für sich da, und es folgt kein anderes darauf. Das $\mu\eta\delta\epsilon\mu\acute{\iota}\varsigma$ beim Partizip bedeutet hier nicht „wenn ein“, sondern nur eine nachdrückliche begründende Negation: „da eben keine“, „da vorausgesetztmaßen, eben am Ende des einzelnen Beispiels“; vgl. Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 756, Anm. 3 und S. 747, 3. Es soll nicht bewiesen werden, daß eine alleinstehende Silbe bloß aus ihren eigenen Buchstaben erkannt werden müsse, denn sie ist nicht $\acute{\alpha}\delta\iota\acute{\alpha}\gamma\omicron\gamma\omicron\varsigma$, nicht Schlußsilbe eines Metrums und nicht etwas austragend in einem Metrum; die Frage, ob sie etwas austrägt oder nicht, kommt bei ihr gar nicht zur Sprache, weil sie gar nicht an einem podischen Schema teilhat, sondern allein und für sich steht. Die Schlußsilbe eines Metrums aber steht in Beziehung zu allen den vorhergehenden desselben, indem sie zusammen erst das Metrum bilden. Nun ist ihr einziger Unterschied von ihnen aber der

dafs auf sie keine, also auch nicht eine näher bestimmende Silbe folgt, während das bei allen andern der Fall ist, und dafs für den *προς* ihre verschiedene Quantität nichts austrägt, einerlei wie man sie ändert. Dies, dafs dieselbe nichts austräge, sagt man nicht deshalb, weil der Fuß derselben bleibt, einerlei ob die Endsilbe lang sei oder nicht; sondern deshalb, weil man nicht sagen kann, wie ihre Quantität ist. Dies ist aber nicht deshalb der Fall, weil die Endsilbe eines Metrums keine bestimmte Quantität hätte; vielmehr hat sie eine solche und ist so gut, wie jede Silbe, aus ihren eigenen *στρογγύα* bestimmt erkennbar. Sie kann also auch nicht deshalb *ἰδιόμορος*, nicht austragend sein, weil sie an sich unbestimmt, weder lang noch kurz ist; denn sie ist es nicht; und wenn sie es wäre, wenn sie, wie Boeckh 'Metr. Pind.' p. 63 will, irrational, zwischen kurz und lang $\approx 1 + x$ 2; x wäre, so würde eben jeder Schlußfuß eines Metrums ein *ἄλογος*, irrational sein. Ist sie nun aber nicht an sich unbestimmt, nichts austragend, so kann sie es nur insofern sein, als ihre Bestimmtheit noch durch eine Bestimmung von außen her geändert werden kann. Das ist aber nur durch eine folgende Silbe möglich, von der sie quantitativ beeinflusst wird. Dies ist nun bei jener inneren Silbe in einem podischen Schema der Fall, und darin besteht der einzige Unterschied zwischen einer solchen und der Schlußsilbe eines Metrums. Somit kann nach dem Argument *ex contrario* mit *Ἀντίφα* u. s. w. von der Adiaphorie der Schlußsilbe als der entgegengesetzten Wirkung der entgegengesetzten Ursache auf die Bestimmtheit der inneren Silbe durch die folgende geschlossen werden.

Wozu nun aber diese ganze Lehre von der Adiaphorie der Endsilbe, wenn der Fall gar nicht vorkäme, dafs die Endsilbe eines Metrums durch eine folgende bestimmt würde?

Vorkommen kann er freilich nicht bei dem Ende des letzten Metrums einer Komposition. Vorkommen kann er überhaupt nicht bei allen Silben, sondern nur bei bestimmten, aber noch bestimmbaren Silben. Allenfalls ist nur ebenso wie bei den inneren Silben und leidet gerade dieselben Ausnahmen. Der zu allgemeine Ausdruck, dafs die Endsilbe jedes Metrums *ἰδιόμορος* sei, ist ganz in derselben Weise zu allgemein wie die unbeschränkte Behauptung, dafs in einem podischen Schema zur vollkommenen Erkenntnis des Fußes die folgende Silbe hinzuzunehmen sei. Diese notwendige Beschränkung hebt auch bei der Endsilbe die Bestimmbarkeit nicht überhaupt auf. Dafs sie aber umgekehrt allgemein behauptet wird, das hat darin seinen Grund, dafs von seiten des Metrums her allgemein von vorn herein es unbestimmt bleiben muß, ob die Endsilbe eine bestimmte und bestimmbare oder eine bestimmte und bestimmbare sein werde.

Dies aber eben unbestimmt zu lassen, hätte gar keinen Grund, wenn die Endsilbe immer nur aus sich und niemals auch durch eine folgende bestimmt würde. Es ist also demzufolge anzunehmen, dafs mitunter eine bestimmende Silbe folge. Solche aber kann nur die Anfangsilbe eines folgenden Metrums sein. Und somit findet auch nach dieser Stelle Aristides Position zwischen Metren statt.

Bei Hephästion findet sich diese Lehre freilich nicht. Er sagt schlecht hin, ohne eine Begründung hinzuzufügen, IV 6: *Ἡμεῖς μέτρον ἀδιὰφορος ἔσται ἢ πλείονα σιλλαβί, ὥστε δύνασθαι εἶραι αὐτὴν καὶ βραχύναι καὶ μακρύνειν* u. s. w. Als Beispiel führt er II. B 1. 2 an und erklärt die Schlusssilbe von 1, in *ἰπποκροῦσαι*, für *μακρά*, die von 2, in *ὄντος*, für *βραχέα*. Jene steht vor *εἶδον*, diese vor *ἀλλ'*, in 2 und 3. Jenes widerspricht dem Victorin nicht, insofern er nicht sagt, ein Diphthong in der Senkung am Schlus müßte verkürzt werden; dieses nicht, insofern er doch *brevis pro longa* lehrt, nur dann auch *positione* erklärt. Aber Hephästion hält sich doch ganz im allgemeinen, oberflächlich, eine Thatsache nur behauptend und exemplifizierend.

Nun ist aber in allem Obigen die Adiaphorie insofern als wirkliche aufgefaßt, als durch Position die *longa pro brevis* zur *brevis* und die *brevis pro longa* zur *longa*, d. i. zum *longum tempus*, wird. Das wäre aber nur dann allgemein möglich, wenn niemals eine von den oben bezeichneten, *φύσει* oder *positione* durch ihre eigenen Buchstaben unveränderlich langen Silben am Schlus eines Metrums als *longa pro brevis* vorkäme. Allein das ist nicht der Fall. Und deshalb muß der Begriff Adiaphorie, wenn er auch auf solche Fälle der *longa pro brevis*, wie letztere, angewandt werden soll, noch einen weiteren Sinn haben. Das ist ebenfalls bei brachykatalektischen Metren der Fall, wo doch nicht, z. B. wenn *υ υ* für *υ υ* steht, die Silbe *υ* durch Pause dannach für *υ υ* stehen kann. Man kann dann höchstens nur sagen, das *υ υ* in Lexis nebst den Pausen *Λ Λ* statt *υ υ* in Lexis steht. Man kann das aber so im allgemeinen nur vermuten. Und man kann so im allgemeinen ebenfalls ein anderes vermuten. Bei den hyperkatalektischen Metren nämlich ist eine Reduktion auf das akatalektische Maß durch Position nicht möglich, da diese eine kurze Silbe am Ende nicht wegnehmen und eine lange am Ende nur verkürzen, also auch nicht wegnehmen kann. Und eine Entfernung zwischen den Metren, wodurch Position unmöglich würde, findet doch bei verlängertem ersten Metrum, bei Hyperkatalexis, gewiß noch eher statt als bei akatalektischem, in seinem Maß bleibenden und nicht aus demselben herauschreitenden Metrum. So ließe sich also vermuten, daß das Maß in einer ganzen Komposition durch Ausgleichung des Plus und Minus in den hyperkatalektischen und in den brachykatalektischen und katalektischen Metren geschehe. Ob das aber wirklich der Fall sei, muß die Untersuchung in *concreto* lehren. Und dabei wäre darauf zu achten, ob nicht dann immer die Positionsgesetze Anwendung finden. Von Adiaphorie, von einem Nichtsausragen für das Metrum kann aber bei Brachykatalexis und Hyperkatalexis nur insofern überhaupt die Rede sein, als die Quantität, welche die letzte Silbe des so verkürzten oder des verlängerten Metrums theoretisch haben müßte, auch als das praktische Maß angesehen wird, worauf hier eine *longa pro brevis* und *brevis pro longa* reduziert werden muß. Davon gelten dann dieselben Ausführungen, welche ich von der akatalektischen Adiaphorie gab.

Als Ergebnis meiner Untersuchungen am Hippolyt (und der Kirchhoff, dramatische Orchestik der Helonen,

Antigone), auf die ich als den Beweis hier verweisen muß, spreche ich aus, daß die Position auch bei der *τελευτά* durchaus ebenso, wie im Innern der Metra, zur Anwendung kommt. Die Kraft dieses Beweises beruht darin, daß auf diese Weise und nur auf diese Weise alles Chorische und Melische im ganzen Hippolyt ein ununterbrochen zusammenhängendes großes symmetrisches Kunstwerk ist. Auch Interpunktion und Personenwechsel hindern dieses nicht (das ist ja auch in Trimetern so, z. B. Philoktet V. 590 *αἶνον* _ _ , 753 *τένον* _ _). Dies ist um so mehr der Fall, als die abwechselnden Darsteller eines *χορικόν* dasselbe als Einheit vortragen, indem jeder seine Partie als unabgelösten Teil des Ganzen und als Vertreter des ganzen Chors darstellt. Daß dies bei bloß gesungenen Metren ebenso der Fall sei, behaupte ich nicht. Bei den chorischen und melischen Partien der Tragödie nehme ich es aber allgemein an, indem ich jene Beobachtungen darauf zu einem Gesetz verallgemeinere. Und da ich die Gültigkeit der Position sowohl an jeder Stelle im Innern als auch am Ende dieser Metren gefunden habe, so folgt daraus, daß in allen diesen Metren keine Pausen stattfinden, weil auch die kürzeste Pause schon, die einzeitige, eine solche Entfernung zwischen den Silben macht, daß dadurch Position ganz ausgeschlossen wird. Daß auch in bloß gesungenen Metren es keine Pausen gebe, behaupte ich ebenfalls nicht. In Bezug hierauf ist Augustins Pausenlehre zusammenzustellen. Für den gesungenen Homerischen Hexameter zunächst, und daraus Allgemeineres schließend, verweist Christ, Sitzungsber. d. bayr. Akad. d. Wiss., 1869 I S. 488, mit Recht auch auf Athen. XIV, 632 cde, welche Stelle aber, wie ich hervorhebe, zugleich sagt, daß für die Hexameter der Späteren, die ohne Melodie waren, keine Pausen in Anwendung kamen. In der Mitte der Pentameter aber fand, auch wenn sie nur gesprochen wurden, keine Pause statt; vgl. F. Hanssen, Phil. Anzeiger, 1882, Nr. 9, S. 458/9: „Daß im Pentameter zwischen den beiden Hälften kein Hiatus geduldet wird, eine kurze Schlußsilbe der ersten Hälfte vor konsonantischem Anfang des zweiten *positum* lang wird, sogar Vokale an der Kommissurstelle elidiert werden“. Freilich findet das alles auch im Sapphicum an der Pausenstelle statt; die Pause ist also nur musikalisch und erst dann vorhanden, wenn komponiert wird.

Unter den *χοροὶ ὕμνοισι* steht nun derjenige zwischen sprachlichen Metren durch die Eigenschaft, eben ganze solche Metren zu trennen, denen in solchem Metrum als ein ausgezeichneter gegenüber. Mit dem sprachlichen Metrum ist ein gewisser Komplex von Lexis vollendet, und derselbe schließt immer mit einer *τελευτή* ab und fängt daher jedes folgende immer mit einem Wort an. So wird dem orchestischen Metrum (vgl. zum Ausdruck die oben angeführte Stelle Phileb. p. 17) auch ein Komplex von Schritten zuzuweisen sein, die voll anfangen und schließen. Ich fasse das orchestische Metrum, das ich eine *ὁδός*, einen Weg nennen

will, als eine in einer einheitlichen, abgeschlossenen Weise geschrittene Zahl von Fußsen, beziehungsweise außerdem Fußsen teilen auf. Diese einheitliche Weise besteht darin, daß aus jeder Stellung, die bei jeder Silbe eines sprachlichen Metrums nach der Reihe eingenommen worden ist, der Schritt zur folgenden Silbe in irgend einer Richtung gethan und dann die Zeit dieser Silbe hindurch so gestanden wird; wogegen nach vollendetem letzten Schritt eines Metrums ebenso lange gestanden und dann der zurückstehende Fuß nachgezogen wird, worauf der erste Schritt des folgenden Weges zur ersten Silbe des folgenden Metrums immer in der Diagonale seitwärts, und zwar entsprechend der Quantität der folgenden Anfangssilbe um 1 Enze oder 1 Weite weit geschieht, indem der andere so lange stehen bleibt oder hinter jenen gesetzt wird, je nachdem Richtung und Gebärde es verlangen.

Mit Seitenschritten nicht zu verwechseln sind Wendungen, welche darin bestehen, daß vor dem folgenden Schritt auf dem Platz, von wo aus er geschieht, der Schreitende sich gerade nach seitwärts oder nach rückwärts kehrt. Solche Wendungen werden zeitlich so wenig wie räumlich berechnet.

Der Name ὁδός leitet sich nach Analogie des Namens περίοδος; dar. Man vgl. auch Schol. Oedip. Col. 163: πολλή τὸν ὁδόν ἢ διασπέρσασθαι ἐν ταύτῃ διὰ τὸ ποιεῖν, ὥς ἐν πορρωθύν προσηγορεύειν αὐτῇ, πῇ δὲ καὶ ἐν ἐπιφάνῃ τῷ τότῳ.

Bei der Verbindung von Kolen, die nicht zugleich Metra sind, zu irgend welchen größeren Systemen, insbesondere somit auch anapästischer Kola zu den katexochen Systeme genannten anapaestischen Systemen, findet kein Seitenschritt statt. Es wird nur, denke ich, bei der Schlußsilbe des früheren Kolons der zurückstehende Fuß neben den vorgeschrittenen gezogen und dann von neuem, mit oder ohne Wendung, geradeaus geschritten. Das ist die Erklärung der von Westphal 'Musik d. griech. Alt', 1883, S. 273 als „Licenz“ bezeichneten Erscheinung, daß das Wortende als Grenze der inlautenden Kola einer Periode häufig unterdrückt*).

* Es heißt a. O. S. 2723: „Auf diese drei Gesetze (1 Wortcaesur, 2 Gestaltung des Hiatas und 3 Anapität) beschränkt sich die Bildung des Periodenendes in der Poesie.“

Erst beim Ende der aus mehreren Perioden bestehenden Strophe tritt ein wirklicher Satzabschnitt oder wenigstens Satzumschnitt ein. Dies ist wenigstens der vorwaltende Gebrauch in den lyrischen Gesängen des Dramas. Bei der Strophenkomposition Pindars und der meisten übrigen Lyriker genügt für das Strophenende in sehr vielen Fällen schon der — auch für die einzelne Periode unerläßliche — Ausgang auf ein volles Wort.

In allen diesen Fällen (Ausgang des rhythmischen Gliedes, Ausgang der Periode und Ausgang der Strophe) will uns das Verfahren der modernen Dichter, die hier überall, soweit ihre Poesie eine nationale und keine Nachbildung der

Die Metren nun aber, sowohl die des Worts und Tons, als die der Schritte, sind nicht bloß *διόκληροι*, vollständige, sondern auch durch *παράλλαι*, Veränderungen, vergrößerte oder verkleinerte, indem das Mehr und Weniger sich ausgleicht. Vgl. meine Abhandlung in der Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen XXI, 1. 1867, S. 1 ff. Dies findet zunächst durch Katalexis und Brachykatalexis sowie Hyperkatalexis statt. Vgl. Westphal 'Musik d. griech. Alterth.' 1863, S. 287 f. So werden zwei Kola öfter zu 1 Metrum verbunden. Allein dies findet nicht bloß so zwischen 2 benachbarten Kolen statt, sondern auch zwischen Kolen, die durch eins oder mehr andere getrennt sind, wenn sie derselbe Tänzer tanzt.

Und die Veränderungen beschränken sich auch nicht auf die Formen der Katalexe, sondern es finden dabei oft auch andere größere Umbildungen statt.

Indem nun solche *παράλλαι* sich mit ihrem Mehr und Weniger unter einander ausgleichen, weisen sie auf ein Mittleres hin, wovon sie abweichen. Dieses Mittlere hat immer eine bestimmte Gesamtgröße, braucht aber nicht immer in bestimmten Versmaßen im einzelnen genau ausführbar zu sein.

Nun liegt es aber nicht so, als ob diese Mittelgrößen eigentlich hätten dargestellt werden und die *παράλλαι* nicht hätten stattfinden sollen. Vielmehr sind letztere das eigentliche Kunstwerk. Aber sie sind es mit Bezug auf

antiken Formen ist, einen logischen Einschnitt oder Abschnitt des Satzes zu bilden, viel natürlicher erscheinen als das der Griechen, bei denen schon ein bloßes Wortende die Bedeutung unserer Cäsur hat, aber selbst das Wortende als Grenze der inlautenden Kola einer Periode häufig genug unterbleibt. Eine Erklärung dieser Lizenz in den Musiktexten der Alten können wir nicht ausmachen. Denn in allen übrigen Stücken behandeln die antiken Dichter den Worttext mit einer viel größeren Sorgfalt, als dies bei den modernen der Fall ist.

Die Alten also trennen weniger als wir, legen weniger Wert auf die größere Trennung der rhythmisch-metrischen, musikalischen, orchestrischen Gruppen auch durch Gedanken- und Satzgliederung. Vielleicht mag sich aber in manchen Fällen zeigen, daß in dem antistrophischen Schema doch ein rhythmischer Übergreifen von Mehr und Weniger in der Orchestik stattfand, denn die Lexis widerspricht, z. B. im Hyporchem *Πολύωπτος* der Antigone, oder daß gerade das Wortende einer Strophe mitten im Satz ausdrucksvoll war, z. B. bei der ersten Strophe des Stasmons *Ἰσχυρὸς* im Hippolyt. Außerdem aber ist festzuhalten, daß bei den Griechen ein Chor ein solches Ganze bildete, von welchem man ein Glied unbemerkt weglassen konnte, wie man in einem modernen strophischen Lied meistens jede Strophe weglassen kann, ohne die Form zu zerstören. Es überwiegt also das Einheitsgefühl der Form bei ihnen das unartige bei uns. Und wenn nun Melodie und Orchestik schon deutlich die Strophen abgrenzen, namentlich die letztere durch Abwechslung verschiedener Choreuten den Gegensatz zeigte, so mochte desto eher der Gedanke und die Lexis auch verbunden werden. Dies war ein ähnliches Verfahren wie bei der Cäsur, wenn das Wortende in die Mitte von Versfüßen oder von Arsen fiel. Und ähnlich ist es, wie auch bei uns fortwährend in Hexametern und Quinaren der Sinn über den Vers übergreift. Aus einem gewissen Widerstreit geht da die höhere einheitliche Form wohl als gegliederte Kunstform hervor.

das ideell und regulativ zu Grunde liegende System der ersteren, welches man daher zu finden suchen muß. Nicht jedes Kolon der ersteren ist holoklerisch; und eine Parallage kann holoklerisch sein.

Auch in unserer modernen Musik werden vermehrte und verminderte Perioden auf einen bestimmten, regelmäßigen zu Grunde liegenden Periodenbau bezogen, ohne daß freilich das Plus oder Minus mit einem Minus oder Plus sich ausgleichen.

Technische Ausdrücke für die Arten der *παράλλαξις* finde ich nicht. Die Katalexen beziehen sich nur auf den Schluß der Metra und umfassen auch da nicht alle Arten. Man konnte auch die beim Schol. Heph. ed. Gaisf. iterum p. 195. 196 gebrauchten Ausdrücke *προκίφαλος* und *ἀκίφαλος*, *προκοίλιος* und *λαγρός*, *δοιχόουρος* und *μειουρος* gebrauchen; doch bedarf es derselben nicht.

Das zu Grunde liegende ideelle System könnte man *πρῶτον σύστημα*, das durch *παράλλαξις* daraus gebildete wirkliche *δρίτερον σύστημα* nennen.

Eine Nachwirkung dieser ganzen Umarbeitung der ideellen Metra durch Vermehrung und Verminderung in den Poemen möchte die Darstellungsweise der Metrik durch *μέτρα παραγὰ μέτρα διττά* bei Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus, Terentianus Maurus, Marius Victorinus, Diomedes sein. Vgl. Westphal 'Metrik' 2. Aufl. S. 171 ff. hierüber und über die alte griechische Quelle dieser Metriker, deren System älter als das des Heliodor und Hephästion ist. Teil I S. 168. 172—174. Diese sonst höchst verwunderliche Darstellungsweise wird verständlich, wenn sie einen Hintergrund in der historischen Entwicklung der Metra in der poetischen Praxis selbst hat. Dabei ist auch wohl zu beachten, daß Terentian u. s. w. nicht die Einzelfüsse, sondern die Metra durch Veränderung von Metren entwickeln, indem bald vorn bald hinten bald auch in der Mitte der ursprünglichen Metra Silben und größere Teile fortgenommen oder zugesetzt werden. Vgl. z. B. Atil. Fortun. ed. Keil p. 283, 4. 5: *metra principalia, quae a Graecis prologypa et archaiona dicuntur, cetera enim ex his nata sunt*. Auch sagen diese Metriker mehrfach ausdrücklich mit Namensnennung, dieser und jener Dichter, z. B. Archilochus, habe dieses und jenes Metrum deriviert.

Wie aber kamen die alten Poeten zu jenen *παράλλαξις*?

Den Grund zu diesen *παράλλαξις* sehe ich in Folgendem. Es wurden durch Verkürzung und Verlängerung der Wege Ziele an Stellen erreicht, die mit Bezug auf die Umgebungen oder auf Mittanzende sinngemäßerem Ausdruck gaben, und die so veränderten Wege selbst entsprachen ebenfalls dem besonderen, jedesmaligen Inhalt, besonders der hinter dem Maß zurückbleibenden oder dasselbe überschreitenden Leiden, Leidenschaften, Handlungen. Außerdem wurde dadurch eine festere Fugung des Systems erreicht, indem jeder frühere veränderte Weg schon auf einen späteren veränderten hinwies, so daß beide sich ergänzten, während bei holoklerischen Wegen mehr eine Abgeschlossenheit in sich stattfand.

Man vergleiche über die *παράλλαξις* im übrigen meine Abhandlung in

der Berliner Zeitschrift für das Gymnasialwesen 1867, S. 1 ff. über die *oxydis* und über die *χοροὶ ποδικοί* und *ὑποχοροίαις ἰδίαις*.

Eine Übereinstimmung zwischen den Verhältnissen der musikalischen Intervalle und der orchestrischen Schrittgrößen fand nicht statt. Oktaven und Vierteltöne sind zu verschieden, als daß ihnen im Tanze Schrittverhältnisse von $1_4:6 = 1_4:21_4 = 1:21$ entsprechen könnten.

Wie das Verhältnis des musikalischen und orchestrischen Rhythmus dann war, wenn es keine Volksmusik war, die vorgetragen ward, darnach ist nicht zu fragen, weil „dem klassischen Hellenentume diese Kunstgattung“, die Vereinigung von Instrumentalmusik und Orchester, unser jetziges Ballett, fremd war, Aristoxenos, 1883, S. 8, *Melik und Rhythmik*, herausgegeben von Westphal.

In Bezug auf die charakteristischen Intervalle des enharmonischen und chromatischen Geschlechts ist wichtig, daß die Griechen bloßen Gesang ohne Instrumentalbegleitung als ausgebildete Kunstform nicht hatten, Westphal a. O. Dies ist für die Ausführbarkeit derselben zu beachten, und nur in höherem Grade als bei unserer Abweichung von der Natur und der gleichen der Alten in der Temperatur der Oktave zu 12 gleichen Halbtönen. Hier gewohnt sich das Ohr namentlich auch deswegen leichter, weil alle Halbtöne einander gleich sind, und zumal bei uns, die wir keine andere Temperatur als diese von Rameau und J. S. Bach haben. Den Alten war ihre Mannigfaltigkeit und die kleinen Unterschiede dadurch sangbar, daß sie, mit Hilfe des Kanons, Fiktion herstellten, welche die bezüglichen Intervalle dauernd enthielten und der menschlichen Stimme einen Anhalt gaben. Die beweglichen Töne, die *τροπαίαι*, *κλιμαίαι*, sind nicht als Verzerrungen, sondern als in verschiedenen Graden verkleinerte Intervalle anzusehen, welche einen gedrückten, beengten, klagenden, leidenschaftlichen Charakter geben (indem der Ganzton andersseits immer größer im Gegensatz der Würde und Kraft zum Gewaltsamen steigt), und so überhaupt durch inneren Entfernung von der Natur das Wehklingende vermindern. Vgl. Westphal 'Die Musik d. griech. Altert.' S. 139-140. Das Pyknon ergab einen schrittweise ganz niedergeschlagenen Tonschritt im Gegensatz zur folgenden großen Terz, die als gewaltsam vergrößerter Ganzton empfunden ward.

Die Trimeter (vgl. C. Conradt 'Die Abtheilung lyrischer Verse n. s. w.' 1879, und zustimmend darüber R. Klotz im elften Jahresbericht von Burian und Müller, 1883, S. 373-1) wurden theils zur *χορεία* gesprochen, theils gesungen; Plut. de mus. 28. Das *κίτρον* ist so zu denken, daß von Zeit zu Zeit bestimmte Tonhöhen, die zu den *ισόροις* oder *τροπαίαις ᾠδαίαις* gehörten und von der *χορεία* von Zeit zu Zeit angegeben wurden, von der Stimme des Schauspielers genommen wurden, im übrigen aber diese Stimme sich in den Intervallen frei bewegend nicht an Tonhöhen, Intervalle band, die in den Geschlechtern, je nach der gewählten Stimmung, die etwa um eine kleine Terz unter der unsrigen lag, vorkamen, sondern auch beliebige andere wählte, die dem Schauspieler nicht vorgeschrieben waren. Dagegen wurden die bestimmten Zeiten des Trimeters im Ver-

Verhältnisse von 1 und 2 bei dem gewählten Tempo innegehalten. In unseren Versen, wenn sie nicht in bestimmten Intervallen gesungen, sondern, wie in Mendelssohns *Antigone*, zur von Zeit zu Zeit angegebenen Instrumentalmusik gesprochen werden, findet kein Takt statt. Die Silben sind mehr dem gleichen als dem doppelten Geschlecht in der Quantität sich annähernd, nicht mit sich ausgleichenden Parallagat innerhalb von Syzygien, wie im jambischen Trimeter der Griechen. Die Griechen hatten also keine Folge von quantitativ ziemlich unbestimmten, doch in bestimmten Intervallen vortragenen Worten, d. h. kein Recitativ.*) Unsere Deklamation aber ohne Instrumentalbegleitung hatten sie auch nicht. Will man sich unsere Deklamation von Quinaren klar machen, so taktiere man von einem deutschen Quinar je einen Fuß mit 1, 2 und mit 1, 2, 3, und man wird finden, daß beides der Wahrheit nicht gleich, ersteres aber näher kommt. Die Griechen aber machten auch in der Prosa größere Unterschiede der Quantität als wir, und ihr Wortaccent war nur Höhe und Tiefe, ungefähr im Quantintervall, bis zum 6. Jahrh. n. Chr., wo er anfang nur mehr Höhe und Tiefe als Stärke und Schwäche zu sein, was bei uns umgekehrt ist; F. Hansen im Rh. M. XXXVII, 252 ff. und XXXVIII, 222 ff. In den *νεγμεία ᾠσμενα* hatten sie Quantitäten und Intervalle, aber keine rhythmische Gliederung in Takte, daher keine Iktus- und Pausenzeichen (Bellerm. Anon. p. 21 Arist. Quint. p. 32 M., 47 C., 21 J.)

Das *ἐνίοτε νεγμῶδον τὸ λαμπρὸν καὶ τὸ δὴ αἰσχυρόν* *μελῶδον τὰς συμφορὰς* erklärt sich von Steigerungen, die Lucian, de salt. 27 verwirft, ohne *larum* recht zu urteilen. An einigen Stellen traf das quantitative Sprechen, das *λέγειν*, das ein *ῥηγιζομέναι* war, in längerer Fortdauer mit bestimmten Intervallen zusammen, ward ein Singen; von dem Schauspieler, der auf hohen Kothurnen, *ἐπὶ σταλαί*, wie auf einem Reittier, auf Böcken, getragen wurde, *προχορμῶς*, heißt es *ἔρδοθεν αὐτὸς κεκαργῶς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν*, seine Stimme hinauf und hinab ziehend. Dies geschah am Ende und Anfang von Trimetergruppen, die besonders auch dadurch als solche Gruppen deutlich wurden; es war ein *νεγμῶδον*. Das folgende *καὶ τὸ δὴ αἰσχυρόν μελῶδον τὰς συμφορὰς* aber geht auf Monodien- und Kommenengesang der Schauspieler.

Die Orchestra fand nun teils auf dem Logeion, teils in der Orchestra statt, dort von Schauspielern und ausnahmsweise von Chören, hier von Chören und ausnahmsweise von Schauspielern aufgeführt. Letzteren, den Chören, will ich hier eine kurze, allgemeinere Besprechung zuteil werden

*) Marx 'Allg. Musiklehre': Das Recitativ ist der Gesang einer einzelnen, bisweilen auch mehrerer vereinter Stimmen, der nicht die feste Gestalt einer Melodie und bestimmter Satzformen annimmt, auch die Geltung der Noten und bestimmten musikalischen Rhythmus nicht festhält, sondern in Tonfolge und Rhythmus sich den deklamatorischen Accenten der Sprache anzuschließen strebt, — eine auf bestimmte Tonabstufungen gebrachte Rede oder Deklamation. Daher hat das Recitativ auch keinen bestimmten Takt, obwohl es gewöhnlich im Vierteltakt aufgezeichnet wird, damit das Auge sich besser zurechtfindet.

lassen, während für die Zusammenwirkung der Schauspieler auf dem Igeion mit dem Chor ich auf die Untersuchung des Hippolyt verweise, von der ich die reinen Schauspielertheile ausschliesse.

Die dramatischen Chöre waren rechteckig, wenn sie als einheitliche Ganze einzogen. Das meldet Pollux IV 109 ausdrücklich von der Einzugsform des tragischen Chors, wenn er auch nicht das *τροχάγωνον σχῆμα* ausdrücklich so nennt.

Das Wort *σχῆμα τροχάγωνον* bezeichnet zwar auch *κατ' ἰσοχῆμα* ein Quadrat, im Unterschied vom *σχῆμα ῥητομήκτε*, Asklepiodot. Takt., Koenig und Rüstow, 1855, II 1, S. 154. Beim dramatischen Chor aber bezeichnet es ein Oblongum.

Schritt nun der tragische Chor von 5×3 oder 3×5 in dieser Form eines Oblongums, so mußte jeder Hintermann nicht bloß für einen engen Schritt sondern auch für einen weiten Schritt geradeaus Platz haben, ohne daß er auf einem solchen seinem Vordermann auf die Ferse trat. Und da anzunehmen ist, daß auch Frontwechsel eintraten, wobei die Choreuten sich in einem rechten Winkel gerade seitwärts wandten, so bedingt auch dies die Annahme einer Weite zwischen jedem Vorder- und Hintermann, wenn der Chor in Oblongumform diese Schwenkung machte. Daraus folgt, daß in beiden Fällen die Entfernung eines Choreuten von seinen Vorder-, Hinter- und Nebennäthern mindestens je eine Weite, d. i. 2 Fuß, betrug.

Standen nun in einem tragischen *σείριος**, von 5 Choreuten bestehend,

*, Ich nenne jede Reihe von 5 oder 6 *στοῖχος*, von 3 oder 4 Zeilen, einer Reihe, ob dieselbe *κατὰ βῆθος* aus Vorder- und Hintermännern, oder *κατὰ πλάτος* aus Nebennäthern besteht. Militärisch heißt sie *κατὰ πλάτος* ein *ζεύγος*, *κατὰ βῆθος* ein *σείριος*, Allan, Köchly und Rüstow S. 272–281. Pollux jedoch IV 109 macht einen solchen Unterschied der Richtung nicht, sondern bestimmt die beiden Begriffe in der Choreutik bloß nach den obigen Zahlen der Männer einer Reihe. Diese Verallgemeinerung geht indessen nach 109 doch aus einem besonderen Grund der Wahl dieser Worte beim Einzug hervor. Der Einzug *εἴσοδος* ist von je 3 auf einmal zugleich neben einander Eintretenden zu verstehen. Denn *ζεύγος* liegen auf den Gefechten nicht von vorn nach hinten, sondern gegenüber. (Daher Muff 'Chor. Technik des Sapph.' mit Unrecht das Umgekehrte behauptet, S. 4–6–7. Pollux sagt *κατὰ τριῖς, ἀπὸ πύλης*, das ist *πρὸς τριῖς*, und nicht *πρὸς ἑκ τριῶν, ἑκ πύλης προερχόμενοι εὐαράτω*.) Den vornehmsten Platz hatte bei dem Einzug von der Heimat her der dritte in der linken Reihe, der mittlere, wie auch denn bei den Griechen gern von der Mitte ausging, soweit nicht (metastatische) modifizierten. Hier ward die linke Reihe für den besten *στοῖχος* gewählt, wie dieser bei der gewöhnlichen Richtung des Einzugs, der aus der Heimat, der schlechteste war. Der mittlere war deshalb der schlechtere. Der mittlere Choreut in der mittleren Reihe hieß *κατὰ μέσην*, der in der rechten sein *ἐπὶ δεξιᾷ*. Der vor ihm mußte nicht *κατὰ μέσην*, sondern *πρὸς μέσην* heißen. Vertheilen sich die je 3 Choreuten in den 4 andern Jochen auch ebenso und hießen danach *πρὸς μέσην*, *κατὰ μέσην*, *ἐπὶ δεξιᾷ*, so waren darum doch der *κατὰ μέσην* und *ἐπὶ δεξιᾷ* der *κατὰ μέσην* unter denselben die vornehmsten. Daß aber dann der *κατὰ μέσην* wegen dieser räumlichen Stellung auch im Rang der zweite sein und dem *ἐπὶ δεξιᾷ* im Rang vorgehen müsse, folgt nicht; vielmehr wird er, der ganze mittlere *σείριος* dem rechten, so dem mittleren Choreuten im rechten *σείριος* nachgestanden haben. Aus Aristoteles *Πολιτ.* III 4 folgt nur, daß ein

diese vor und hinter oder neben einander, so gab dies für die 4 inneren Abstände 4 Weiten, jede = 2 Eugen, wozu noch die 5 Felder kamen, auf denen je 1 Choreut stand. Auch für jedes

mein τὸν χορευτὸν παραστάτης weniger ἀρετή als derselbe κορυφαῖος hatte. In Aristoteles Metaph. IV 11 aber werden die verschiedenen Arten des πρώτου und δεύτερου erörtert. Darunter die κατὰ τάξιν, nach der Stellung, Ordnung. Das heißt aber nicht: nach dem Rang. Τὰ δὲ κατὰ τάξιν ταῦτα δ' ἐστὶν ὅσα πρὸς τι ἢ ἐν ὁρισμένον διέστηκε τὸν λόγον· οἷον παραστάτης ἐπιστάτου πρότερον, καὶ ἡ παραστῆς νῆες· ἔτιθα μὲν γὰρ ὁ κορυφαῖος, ἔτιθα δὲ ἡ μέση ἀρχή. In diesen Worten liegt keineswegs der Gedanke, daß der παραστάτης vor dem ἐπιστάτης den Vorrang habe (Muff a. O. 12). Dann müßte ja auch die παρανῆς, weil näher bei der μέση, den Vorrang vor der νῆς, haben. Und wer behauptet das? Vielmehr ist hier κατὰ τάξιν nur die räumliche Stellung. Man vgl. Aristides ἐπὶ τῶν τετραίων 161: Μιλτιάδην δὲ τὸν ἐν Μαγαδῶνι πρὸ χοροῦ τάξομεν ἢ τάξιν εἶναι; ἢ διόλου ὅτι τὴν πρὸ τοῦ θεάτρον καὶ οὐ πᾶσιν ἐν καλῷ τῆς θέας ἵσται; πλὴν γ' ὅσον οὐκ ἀριστογεωστάτης ἀνὴρ μᾶλλον ἢ τοῦ δεξιῦ τοῖς Ἑλλήσι κίρας, D. h. er war im Rang der erste, deswegen müssen wir ihm die τάξις πρὸ τοῦ θεάτρον als ἀριστογεωστάτης im Chor geben; als Feldherr unter den Hellenen im Meer hätte er als vorzüglichster die τάξις im rechten κίρας gehabt. Vgl. das Scholion. Dies erklärt falsch τάξιν durch παράταξιν und ἐν πολεμῷ, denn Aristides sagt τὴν τε τάξιν πρὸ τοῦ θεάτρον. Im übrigen giebt es ganz richtig das von mir eben Gesagte, daß wir als vortrefflichsten den Miltiades im Chor τάξομεν πρὸς τὸ θεάτρον als den ἀριστογεωστάτης. Dies ist zunächst eben nur die ἀριστογὰ τάξις, die räumliche Stellung. Dann aber ist sie die χορείων, weil sie die der καλὸς τὸν χορευτὸν ist, ἢ ἐν ἐκτετατῇ πρὸς τὸν δῆμον ὁρῶντες, ut populum spectarent. Sie sind rechts vom ἀρχον, dem Koryphaus. Es ist nicht an den Archon kateochen, den ἐκείνου, Pollux VIII 81, in diesem Zusammenhang zu denken, sondern an den Befehlshaber des Chors, seinen ἡγούμενον, der hier so heißt, um dem Feldherrn gegenübergestellt zu werden, Xenoph. Anab. V 7, 28.

Pollux IV 108 109 nennt sowohl κατὰ μέκος als κατὰ βάθος eine Reihe von 3 ζυγόν, von 5 στοιχός. Denn κατὰ τρεῖς und ἀπὸ πέντε soll doch eine verschiedene Art des Einzugs bedeuten; es wäre aber dieselbe, wenn ζυγόν nur das Nebeneinander, στοιχός nur das Nacheinander bedeutete. Darum ist auch κατὰ und ἀπὸ im gleichem Sinn distributiv zu fassen. Das καθ' ἑνα 'je 1 zur Zeit' nicht vom Hintereinander ab und geht nur aufs Nebeneinander; denn sonst würde nur bei einer Reihe von 16 hinter einander das Einzelnereintreten vorkommen, was doch nicht gemeint ist; vielmehr kommt es auch bei unterbrechenden längeren Pausen vor, wo keine Reihe da war. Dann aber ist analog hier κατὰ τρεῖς und ἀπὸ πέντε beides vom Nebeneinander zu verstehen. Ursprünglich bedeutet ζυγόν ein Joch, ein Nebeneinander also; verallgemeinert im tetragonen Chor die kleinere Reihe überhaupt, im trugischen von 3, im komischen von 4. Ebenso στοιχός denn wohl auch ursprünglich die Reihe von 3 hintereinander, im Chor verallgemeinert überhaupt die von 5 im trugischen, die von 6 im komischen. Und wenn doch die Reihe des Hintereinander im Chor auch einen Namen hatte, wie soll denn das 3 hinter einander anders als ζυγόν geheissen haben, wenn dabei das 5 neben einander στοιχός hieß, und umgekehrt?

Von militärischen Aufstellungen sagt Pollux I 127: καὶ τὸ μὲν ἐπὶ τῆς εἰναι κατὰ μέκος ζυγαίαν, τὸ δ' ἐπὶ τῆς κατὰ βάθος στοιχείαν, ohne das auf bestimmte Zahlen zu beschränken; vgl. kurz vorher (I 126): Καὶ τὸν μαχομένων τὸ μὲν ἔμπροσθεν μέγας καὶ ζυγόν καὶ πρόσσωπον, . . . τὸ δὲ βάθος στοιχός καλεῖται. (Er hat nicht στοιχός.) Den rechts im ersten ζυγόν nennt er dann ebenδου πρῶτος, mit Bezug auf seine Nebenmänner; alle darin πρῶτος, mit Rücksicht auf die Hintermänner; παραστάτης jeden Nebenmann, ἐπιστάτης jeden Hintermann.

Feld muß eine verhältnismäßige Größe, nämlich 1 Enge = 1 Quadrat, angenommen werden. Da nämlich Schritte nicht bloß von einer Weite, sondern auch von einer Enge geschahen, so mußte bei dem nächsten Schritt auch ein enger, wenn dieser nächste ein weiter war, z. B. in einem Jambus, das erste folgende Feld, worauf der andere Fuß stand, der soeben die Enge schritt und sich um 1 Enge vorstellte, also 1 Enge nach vorn messen und der die Weite schreitende Fuß erst 1 Enge daneben vorbei und dann noch 2 Engen = 1 Weite vorgesetzt werden, wenn der Schreitende mit dem Jambus eben um 1 Jambus, d. h. um 1 Enge und 1 Weite = 3 Engen vorwärts kommen sollte. Die Ausdehnung der Aufstellung eines tragischen *σείριος* von 5 Chóreuten muß also mindestens 13 Engen groß angenommen werden. Daß dies wirklich die Ausdehnung einer Staschosaufstellung war, ergibt die Analyse des Ippolyt, und zwar sogleich die des Jägerchors auf dem Proscaenium und dann die darauf beruhende Gesamteinheit und Symmetrie der Stasina desselben. Die Größe einer Enge nehme ich zu 1 griechischen Fuß = 0,3083 an, unter welcher Voraussetzung meine orchestrischen Darstellungen gerade zu den Dimensionen des athenischen Dionysostheaters passen*).

Wenn ich nun bisher vom Einzug, von der Parodos sprach, so dachte ich nur an die in geschlossener Kolonne geschehende**). Dies war aber nicht die einzige Art, sondern es gab auch Einzüge mit Teilungen des Chores und Evolutionen aller Teile. Ich gehe auf den Begriff der Parodos nur

Nach Älian, Köchly und Rüstow II 1, 271, heißt überhaupt im Hinfereinander jeder Vordermann *πρωτοστάτης*, jeder Hintermann *ἐπιστάτης*, *ὅστις ὁλοῦ τοῦ σείριου πρωτοστάτῳ καὶ ἐπιστάτῳ συντάττειται παρὰλλήλῳ ὑστασίῳ*. Nach 278 3 heißen hauptsächlich die des ersten *πρωτοστάτης*, wie bei Arrian 318, der auch relativ z. B. alle vorn 5ten *πρωτοστάτης*. Es entsteht nicht etwa notwendig aus der verschiedenen Zahl ein *ἑτερογενές*, oder aus gleichen ein *τετραγενές* im Sinn von Quadrat, Älian 346, Asklepiod., Köchly u. Rüstow II 1, S. 156, und ein *πρωτοστάτης* kann länger als ein *σείριος* sein, 341. Die Zahl ist beim *πρωτοστάτης* z. B. im Rhombus, 362.

Betreffend die Verallgemeinerung des Begriffs von *σείριος* ist noch anzuführen, daß analog *σείριος*, nach Passow unter *σείριος*, selbst bei Soldaten und auch sonst, nicht selten vom Nebeneinander gebraucht wird.

* [So nach einer früheren Auffassung; vgl. dagegen die neuere Ansicht der Einleitung und in Teil III A.]

** Die Zahlen 3 und 5 der *πρωτοστάτης* und *σείριος* sind die des jambischen und dactylischen Geschlechts und der daraus zusammengesetzten Dochmien und Epoden, die sich daher für den tragischen Chor. Die Parodos stelle ich mir demgemäß ursprünglich in trochäischen Tetrametern vor. Später erst brauchte man auch andere Maße. Man kann auf einem Raum von 13 Fuß 5 Chóreuten auch nachstellen, wenn man Zwischenräume von 4 und 2 Fuß macht, gleichsam Ganze und Brüche. Da aber bei Abständen von 2 Fuß man am Schreiten durch die Vordere Männer behindert ist, so ist anzunehmen, daß der Chor dann in Abteilungen marschierte, nachdem er sich am Eingang, Anfang der Thymele, erst so in Ganze und Halb-*σείριος* aufgestellt hatte und dann lauter Ganzabstände machte. Es ist auch möglich, daß man den im allgemeinen 13 Fuß langen Chor in Einreihen stellen auch als Ganzes in 17 Fußlängen aufstellte und nach marschieren ließ.

auf die Frage nach dem Wesen des Stasimon^s jetzt etwas näher ein, indem ich von dem letzteren ausgehe.

Der Begriff *στάσιμον* ist = zum Stehen gebracht, stehend, Kühner 'Ausf. Gramm.' I S. 714.

In sämtlichen Stellen der Scholien und alten Lexika, welche den Terminus erklären, wird er mit einer Form von *ἵστημι* zusammengebracht; und zwar werden vom dramatischen Stasimon die Formen *ἵσταται*, *ἵστάμενον*, *στάς*, *στάεις*, *στῆσαι*, vom lyrischen im Etym. Magn. die Form *ἰστάτης* gebraucht. Nur das Schol. zu Aristoph. Frösche 1281 nimmt auf das Substantiv *στάσις* Bezug, womit das Adjektiv *στάσιμος* etymologisch zusammenhängt; vgl. Leo Meyer 'Vergleichende Grammatik der griechischen und lateinischen Sprache' 2. Bd. S. 622; Passow s. v, wonach die Ableitung *στάσις* selten transitiv aktive, meistens passive Bedeutung hat: zum Stehen bringend, zum Stehen gebracht, stehend.

Zieht man dies beides in Verbindung mit einander in Erwägung, so darf man auch bei dem Worte *στάσις* nicht an nominale Bedeutungen denken, also nicht es = Stellung, d. i. Einheit gestellter Personen (Aesch. Choeph. 458, Eumen. 311), aufgestellter Chor, und nicht = Stelle, Ort, wo der Chor stand, oder Stellung = Aufstellung (Anthol. Pal. VII 37 mit Anspielung auf orchestrische Aufstellung) auffassen, sondern muß sich an den Verbalbegriff darin halten; vgl. Kühner a. a. O. I S. 702, 25.

Dasselbe liegt in dem Gegensatz, worin Aristoteles Poet. 12 das *στάσιμον* zur *ῥέσος* stellt. Der Vortrag *ῥέσος* hat seinen Namen, der metonymisch aufzufassen ist, nicht davon, daß er von einer einziehenden Marschkolonne gehalten ward, denn *ῥέσος* heißt nie Marschkolonne, Einheit heranziehender Chöreuten, noch davon, daß er in dem Orte *ῥέσος* stattfand, denn er fand ja nicht in diesem, sondern in der Orchestra statt; sondern davon, daß er während der Bewegung *ῥέσος*, dem Einzug bis zum Standort in der Orchestra stattfand, der naturgemäß in der Mitte, d. h. vorm Dionysospriester anzunehmen ist^{*)}. Danach ist auch *στάσιμον* nicht von *στάσις* = einer Einheit stehender Personen oder = Stelle abzuleiten, sondern von *στάσις* = Stehen, Stellung, d. i. Gestelltheit, Art des Stehens.

Sogar in den Dichtungen selbst der klassischen Zeit finden sich Andeutungen dieses Verständnisses.

Zu Aristoph. Wespen 270 *στάτης* sagt das, freilich in R und V fehlende, Scholion: *Πρὸ τῶν θηρέων τοῦ Φιλοκλέωνος στάτης οἱ τοῦ χοροῦ τὸ στάσιμον ἔδουσι μέλος. τῶν γὰρ χορῶν μέλῶν τὰ μὲν ἴσθι παραδιδά (Bekker: παρωδικά), τὰ δὲ στασιμα (τὰ δὲ προωδικά, τὰ δὲ μετωδικά, τὰ δὲ ἐπωδικά), τὰ δὲ ἐξωδικά (Bekker: ἐξωδικά) ἢ ἐποχωρητικά, ὥστε ἐπὶ τῇ ἐξοῇ τοῦ δράματος ἔδεται. Die bisher sich bewegenden Chöreuten werden aufgefordert,*

^{*)} Ich möchte nicht in Phot. v. *στάτης* in den Worten *σταίνοι δ' αὖ καὶ τὸ στάσιμον τὸ μέν τι εἶναι τῆς ἰνίκας* eine Anspielung hierauf finden, weil die hinzugefügten Worte *καὶ μὲν ἐφ' ἑταίρων κλισίῃ* dies so erklären, daß das mit nach einer Seite Neigende nicht feststeht, sondern leicht umfällt.

still zu stehen und singend ihn herauszurufen, *στάνας ἔδοντας* *ἐκκαλεῖν*. Und dann folgt die Parodie eines tragischen Stasimon, von dem Phrynichus, vgl. Bernhardt 'Litteraturgeschichte', 3. Bearbeitung, S. 17. Einerlei nun, ob diese Parodie in der Orchestra oder auf dem Proscenium stattfindet, es ist doch ein Stasimon, das parodiert wird, und zwar es ist die Männer es *στάνας* thun, stillstehend nach dem Heranziehen.

Zu Aesch. Prometh. 271 sagt, *zu πῖδαι δὲ βῆσαι*, das Scholion: *πρὸς δέ, πρὸς τὴν γῆν βῆσαι, ὅτι βολείται στήσαι τὸν χορὸν, ὅπως τοὺς στασίμων ἕσθῃ*. Hier ist klar, daß der Scholiast *στήσαι* und *στάσιμον* etymologisch zusammenbringt und dabei an das *στήναι* denkt, welches aus dem *στήναι* hervorgeht. Dies knüpft er an den Sinn des *βῆσαι*. Dazu vergleicht er bei Plat. Kratyl. p. 437 A *τὸ βῆσαν, ὅτι βῆσινος τινὸς ἐστὶ καὶ ὄσας, μίμνηται, ἀλλ' οἱ φοβῶν, eines Niedertretens und Stehenbleibens. Und man dürfte nicht bezweifeln, daß auch Äschylus an ein Stehen im Chorus zum bisherigen Herankommen gedacht hat.*

Auch der Zusammenhang des Sinns im Schol. Eurip. Phoen. 202 *πρὸς δέ, πρὸς τὴν γῆν βῆσαι, ὅτι βολείται στήσαι τὸν χορὸν, ὅπως τοὺς στασίμων ἕσθῃ*, weist für das *στάσιμον* auf das Stehen hin, wenn auch die verbale Form von der Wurzel *στα* vorkommt. Wenn es heißt, *ὁ χορὸς μετὰ τὴν παράδον λίγη τι μίλος πρὸς τὴν ἐκδοτὶν ἀνίσταται ἐκ τῆς γῆς, στάσιμον λίγεται τὸ ἄσμα*, so tritt der Sinn des Stehens im Gegensatz gegen den einer vorübergehenden Bewegung durch das *ἀνίσταται*. Folgende klar hervor, *πάρδος δὲ ἐστὶν ὥδῃ χοροῦ βεβήκοντος ἀδόντος ἐκ τῆς ἐξόδου (hes. εἰσόδου)*.

Das Stasimon ist also nach allem diesen ein mit Stehen verbundenes Lied; Leo Meyer a. a. O. S. 622, 617, 602, 219, 82.

Es ist nun aber die Meinung mancher, daß dieses Stehen ein strengem Sinn als ein Stehen beim Singen des *στάσιμον μίλος* zu verstehen sei, sondern nur allgemein als ein Weilen in der Orchestra nach gechehendem Einzug, so daß generisch jeder Chorvortrag während dieses Weilens ein Stehen oder Tanzen, ein Stasimon sei, die letztere Species aber, die den Tanz, katechoen den Namen des Genus trage.

Die Stellen nun, welche die generische Bedeutung zulassen, lassen auch die letztere spezielle zu, einige Stellen aber nur die letztere spezielle. Vgl. auch Aschersen, Jahrb. f. klass. Phil. 1862, 4 Suppl.-Bd., S. 141. Da also die Bedeutung eines Chorvortrags im Tanzen während des Weilens in der Orchestra gar nicht sich findet, so berechtigt nichts, sie unter diesen Stellen mit zu befassen, die generisch sein können, aber nicht müssen. Und so fällt überhaupt die generische Bedeutung weg.

Es sind aber auch noch überdies gewisse Hauptstellen unter jenen, die nach Aschersens Meinung die generische Bedeutung zulassen, in denen sich nur die spezielle eines Chorvortrages im Stehen finden kann.

Ausschließlich diese spezielle Bedeutung finden wir mit Aschersen in den Stellen Etym. M. v. *ΗΠΟΣΩΜΑΤΙΟΝ*, Schol. Soph. Trach. 216, Pind. IV 53; Io Tzetzes in Cramer Anecd. Oxon. III p. 314, 26 ff. und 316, 20 ff. im Abschnitt *περὶ τραγικῆς ποιήσεως*.

Im Etym. M. heisst es a. d. a. St.: *στάσιμα δέ, ἃ ἰστέως ἴσταντο* v, ἀναπαύομενοι μετὰ τὸ πάλαι δραμεῖν τοῦ βασιμῶ [Sylburg 1816 626, 49 ff.]. Der Gegensatz *ἰστέως, ἀναπαύομενοι* zu *δραμεῖν* spricht ein Stehen beim *ἄλυσιν* aus: als sie nach dem Laufen stillgestanden sind und sich ausruhten. Dazu stimmt auch der sogleich folgende Vers mit den Himmelsbewegungen für die *ὑποσχίματα* um den Altar, wozu (vgl. Pindar. Schol. p. 11) die *στάσις τῆς γῆς*, das Stehen der Erde, Gegensatz gestellt wird. Diese Stelle bezieht sich auf das lyrische *mon*.

Wichtiger sind folgende 3, auf das tragische Stasimon gehende Stellen. Das Schol. zu Soph. Trach. 216 lautet: *Ἀρίστω' οὐδ' ἀπώσομαι: Μετῴχιστον ἐν τῷ χορῷ εἶς τὸν ἄλῃα καὶ ἄνω αἴρωμαι· τὸ γὰρ μελιθόριον οὐκ στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἰδούης ὀρχοῦται.* Hier ist nicht bloß eine besondere Art von *ὀρχήσις*, als dem Begriff des *στάσιμον* entgegen, von ihm ausgeschlossen, so daß andere, solche Arten, welche Athenäus XIV p. 629 c bei III p. 388 c. 26 ed. 27] τὰ στασιμώτερα καὶ ποικιλώτερα [πικνότερα] τῶν ὀρχηρῶν ἀπλοιστέραν ἔχοντα nennt, sich doch mit diesem Begriff verbinden könnten. Vielmehr lebt nach diesem Scholion das *ὀρχησθαι* der *er* überhaupt den Begriff des *στάσιμον* auf. Unter *ὀρχησθαι* ist aber *πορὰ* der Füße verstanden, wie der Gegensatz *οὐκ ἴσται στάσιμον* zeigt; weil damit immer auch *πορὰ* des übrigen Leibes, insbesondere auch der *le* und *Arme* und des Kopfes verbunden war, auch diese *πορὰ*.

Dafs die Aufzählung bei Pollux IV 53 τραγωδία, πάροδος, στάσιμον, σια, κομματικόν, ἔξοδος unter *στάσιμον* nicht alle Vorträge des einzelnen Chors in der Orchestra, sondern eine besondere Art neben *ἐμμίλια*, das *στάσιμον* im speziellen Sinn versteht, bemerkt Ascherson S. 441 Recht.

Tzetzes a. a. O. wiederholt dieses nur.

Der Ansicht Aschersons aber, daß die übrigen Stellen alle die allgemeine Bedeutung zulassen, kann ich mich nicht anschließen. Zunächst nicht bezog auf das Schol. Eurip. Phön. 205–215, Ddf. III 93, 5: τοῦτο τὸ στάσιμον καλεῖται· ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον λίγῃ τι μέλος τὴν ἐπόθεσιν ἀνέχον ἀκίνητος μένων, στάσιμον λέγεται τὸ ἔσμα. πάροδος τὴν ᾧδὴν χορῶδ βυθίζοντος ἁδομένη ἕμα τῇ ἐξόδῳ *; Die analogen im Etym. Magn. 735, 2 [Sylburg vol. 657]: *στάσιμον τὸ μέλος τοῦ* v, ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον διατίθεται τι μένων ἀκίνητος πρὸς ἐπόθεσιν, ἢν εἰκότως στάσιμον λέγοιτο.

*) Soll aus dem Seengebäude; vgl. Geppert 'Altgriech. Bälne' S. 164, 1 u. Aristoph. Fröhen 269 (ed. Dübner): *κορῶν ἀμοιβαία εἰσέρων τὸν ἡν* So ist indes das Schol. Aristoph. Weip. 680 [Bekk. 582] nicht zu ziehen: *ἴσος δὲ ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγωδίας χορῶν πρὸς τῶν προβαλλετῶν, ὥστε αἰσώεσθαι προπύπτειν.* Der Zusammenhang bei Aristophanes hier nämlich, daß von Auszügen nach geschehenen Aufführungen die Rede also von Auszügen nicht aus dem Gebäude zur Aufführung, sondern aus der *ele* zurück ins Gebäude.

Hier ist zunächst das *diatithēnai ti prōs tēn epistasiēn* nicht von der *τίθεσθαι σχήματα*, vom körperlichen Ordnen orchestischer Figuren zu verstehen. Denn es soll dadurch das *μέλος τοῦ χοροῦ* erklärt werden: es korrespondiert mit dem *λέγει τι μέλος πρὸς τὴν ἐπὶδασιν ἀρχόν*. Die Erklärung des *στάσιμον* aber liegt dann in den Worten *ἀκίνητος μένων*. Es ist also zu übertragen: wenn der Chor etwas auf die als Grundlage dienende Handlung Bezügliches in geordneter Weise jedes an seinem Platze stellend vorträgt. Vgl. Sommerbrodt 'Scaenic' p. 212. Ob einzelne Teile des *μέλος στάσιμον* von einigen, andere von andern Chorenten oder alle denselben gesungen wurden und ob alle Chorenten an dem Singen beteiligt waren, ist nicht aus den Worten zu ersehen. Denn *χορός* bezeichnet nicht immer den ganzen Chor, sondern auch Teile desselben, die ihn vertreten, in denen er thätig auftritt.

Die Worte *ἀκίνητος μένων* und *μένων ἀκίνητος* sind so zu verstehen, daß der Chor schon vor dem *στάσιμον μέλος* ein *ἀκίνητος* sei und es beim *στάσιμον* dann bleibe. Kühner 'A. Gr.' II 38, § 355 c. Es stimmt mit dem sonst in den Erklärungen gebrauchten Formen von *ἵστημι* überein. Der Chor ist in der Parodos, einerlei ob mit oder ohne Vortrag, heringekommen und hat sich hingestellt. In dieser Stellung bleibt er unbewegt, *στατός*. Das negative *ἀκίνητος* ist ein positives *ἵστατος*. Indem die *κίνησις*, die *φορὰ* gelehnet wird, wird eine *ἵστασις* behauptet. Die Sänger des Stasimon hatten ausschließlich den Gesang zur Aufgabe, und Tanz fiel für sie fort. Eben deshalb konnten sie desto vorzüglicher singen, weil ihre Gedanken nicht durch mehrere Aufgaben geteilt waren und ihre Aufmerksamkeit sich ganz auf die eine des Gesangs konzentrieren konnte.

Ebenso führt der Zusammenhang der auf einander folgenden Erklärungen in Cramer. Anecd. Paris. I p. 19-20 auf ein solches Verständnis von *στάσιμον*, wonach dieses von Stehenden gesungen ward. Es heisst dort: *Τῆς τραγικῆς ποιήσεως εἶδη εἰσὶ δέκα: πρόλογος, ἄγγελος, ἐξέγγιστος, παραπρόλογος, ἐπιπρόλογος, ἐπιπρόλογος, ἐπιπρόλογος, ἐπιπρόλογος, ἐπιπρόλογος, ἐπιπρόλογος*. Dann wird erst *πρόλογος* und *ἄγγελος* erklärt, worauf es weiter heisst: *πρόλογος δὲ ἐστὶν ὅδῃ χοροῦ γινομένη ἅμα τῇ πλοῇ (folgen einige Beispiele) ἐπιπρόλογος δὲ ἐστὶν, ὅταν ἕτερος χορὸς ἀφικνέται τοῦ προεχθροῦ παρελθόντος: στάσιμος δέ, ὅταν γῆρὶ λέγειν στάσιμον, ὡς ἐν τῷ Ἰπποκράτους Εὐριπίδης: „ὠκεανὸς τις ὕδαρ πάτρα λήγεται“. ἐπὶπρόλογος δ' ἂν εἴη μὲν τῶν αὐτῶν ἐκείνοι γὰρ ἔδοντες ἅμα καὶ ὀρχοῦνται. Nach dem Zusammenhang mit den gleich auf *στάσιμος* folgenden Worten *ἐπὶπρόλογος, ἐπιπρόλογος, ἐπιπρόλογος* und der Erklärung des letzteren nachher p. 20 *ἐπὶπρόλογος δὲ ἐστὶν, ὅτι τῶν ἐπὶπρόλογων εἰς ὅδῃ φέρεται* muß man zu *στάσιμον*, nicht *χορὸς*, sondern das in *λέγειν στάσιμον* liegende *λόγος* ergreifen. Ein *στάσιμον* ist ein *στάσιμος λόγος*, wenn man stehend vortragen, d. h. singen muß. Nachher heisst es *ἐπὶπρόλογος* und *ἐπιπρόλογος*, aber *ἐπὶπρόλογος*, wie *στάσιμος* beibehalten, hier also auf das *λέγειν* das Hauptgewicht gelegt. Dieser sonst nicht gebräuchliche maskulinische Terminus wird also abgeleitet, daß ein *λέγειν στάσιμον* stattfindet; das charakteristische*

Merkmal ist also, daß die Sänger stehen. Denn daß dies die Meinung ist, beweist das gleich Folgende. Es sind die beiden Arten der Chorthätigkeit *στάσιμος* und *ὕπορχηματικός* erklärt; und von dem letzteren ist gesagt, daß der hyporchematische Vortrag mehr den *οἰκῦροι* eigne, weil diese beim Singen zugleich auch tanzen. Daraus ergibt sich gegensätzlich, daß beim *στάσιμος* die Sänger nicht *ὀρχοῦνται*, folglich stehen. Ganz fehlt der hyporchematische *λόγος* übrigens nach dieser Erklärung nicht der Tragödie, wie es denn ja eben nur *μᾶλλον* heißt und derselbe unter den *δέκα μέρη τῆς τραγικῆς ποιήσεως* aufgezählt wird.

Westphal, Proleg z. Aesch X, tadelt diese Aufführung des *ὕπορχημα* als eines *μέρος τραγωδίας*. Davon bleibt die Stelle bei Tzetzes, *Gram Anecd. Oxon* 3, S. 316, 15 ff. unberührt, wo aber doch die obigen Angaben sich wiederholt finden, *ἅμα εἰσὼδω, χοροῦ ἔλευσις ἄλλον, στάς ἐμπαρόδη, ὥδην ὀρχήσουμ' ἔπειτα*. Diese Stelle lautet:

παρόδος ὥδην χοροῦ ἅμα εἰσὼδω
 ὥσπερ τὸ „οἶμα λευκὸν εἶδος ὀρεβελῆς“.
 ἐπιπαρόδος χοροῦ ἔλευσις ἄλλον,
 μετ' ἐξέλκουσιν τοῦ χοροῦ τοῦ πρὶν λέγω
 ὅταν χορὸς στάς δ' ἐμπαρόδῃ τι μέλος,
 ὡς „Ἄλκιμανοῦ τις ἴδωρ λέγεται σταζειν“,
 στάσιμον μέρος ἔλκει κλῆσιν φέρειν,
 ἐμύλειαν δ' οὗτος ὑπόρχησιν λέγει,
 ὥδην χοροῦ τελοῦσαν ὀρχήσουμ' ἔπειτα.

Das *στάς* kann hier nicht bloß allgemein — in der Orchestra bleibend — bedeuten, einerlei ob stehend oder tanzend; denn es wird von dem *μέλος*, welches der Chor *στάς ἐμπαρόδει*, sofort in der *ἐμύλεια* ein *μέρος* als solches unterschieden, worin die *ὥδην ὀρχήσουμ' ἔπειτα* vorgetragen wird. Das *στάς* und *ὀρχήσουμ' ἔπειτα* schließen sich also aus.

Da nun aber dies p. 316, 30 auf Euklides zurückgeführt wird, *τράγωδίας μέρη μὲν Εὐκλείδης ταῦτα*, so ist das *στάς* S. 314, 26 ff. ebenso zu erklären, obwohl hier der Gegensatz dazu, der Gesang mit Tanz, nicht ausgedrückt wird, sondern *ἐμύλεια*, aber mit ausdrücklicher Leugnung der Chöreinstimmung mit Euklides hierin, einfach *ὥδης τι μέλος* heißt. Dort werden nämlich mit *παλιν ὁ Εὐκλείδης δὲ φησιν ὥδε πω*, die Worte eingeführt: *ὅταν χορὸς στάς τι καταρχεται λέγειν, | ὡς δράματι μὲν τοῦ Θεοῦ γράφει „Ἄλκιμανοῦ τις ἴδωρ σταζοῖσα πέτρα“ | καὶ ταῦτα πολλοῖς ἐντελευτοῖ τοῖς λόγοις, | τὴν ἐμύλειαν τοιγαροῦν μοι λεκτίον ἢ δὴ προκοπτομένης δὲ τῆς τραγωδίας, | τὴν ἐμύλειαν ἢ δὴ ὥδης τι μέλος, und dann heisst es sofort: τὴν ἣν ὁ Εὐκλείδης μὲν οἰδαμὲν γράφει.*

Und so mag man auch S. 318, 21 ff. heranziehen, wo *συνορχηματικόν* den Gegensatz zu *στάσιμον* bildet: *τὴν τοῦ χοροῦ δὲ τετραγὴν τετραμήνην, | εἴτε παρόδον, ἐπιπαρόδον ἅμα, | στάσιμον γὰρ συνορχηματικόν τε, | ἅπαντα εἴρεται σύμπαντα*. Dies wird dem Tzetzes als Einleitung zugeschrieben; vgl.

p. 347, 28: der dies alles besser geordnet und genauer als Euklides und Krates mittheile, die verwirrt geschrieben (s. ebenda vorher).

Ich betrachte nun noch eingehender die Definition in Aristot. Poet. k 12. Dieselbe lautet: χορικὸν δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ, στασίμων δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄντι ἀντιπαιάντων καὶ τραγῳδίων B 1452 b. Die *Λέξις* ὅλου hatte auch Tzetzes Anecd. Oxon. III 344, 11, wo K. O. Müller, *Bibl. Mus.* 1837, 5. Jahrg. S. 361, das ἄλλου als aus ὅλου entstanden erklärt.

In den Definitionen dieses 12. Kapitels ist viererlei definiert: *παιάνων ἐπιστόδιον*, *ἔξοδος*, *χορικόν* und an das letzte angehängt *κομμός*. Bei den drei ersten ist jedesmal die Definition mit den Worten ὅλου μέλος τραγῳδίας gegeben. Das *χορικόν* ist aber nicht definiert, sondern statt dessen nur seine Arten definiert. Man kann also nicht den Schluss machen, daß die Analogie des dreimaligen ὅλου bei μέλος auch zu λέξις, als dem Proleg der Definition von πάροδος, ein ὅλη verlange. Denn λέξις steht nicht mit jenem dreimaligen μέλος koordiniert. Auch müßte man aufordern das noch zu μέλος wieder ein ὅλον hinzu konjizieren, wovon die Überlieferung keine Spur erhalten hat. Ich kann mich daher Westphals Vermuthung Proleg Aesch. S. 66, nicht anschließen und muß suchen, die Überlieferung zu erklären.

Während also die πάροδος eine λέξις, Wortzusammensetzung, ὅλου χοροῦ ist, ist das στασίμων ein μέλος, Lied, χοροῦ.

Erwägen wir zuerst die Genitive

Die Parodos also ist Ganzchordektion, d. h. alle Choreuten nahmen in ihr an der Diktion theil; ob gleichzeitig oder nach einander, ist nicht gesagt. Es scheint dies also beides möglich gewesen und für den Begriff nicht wesentlich zu sein.*) Das Stasimon aber ist ein Chorlied. Wo nun in den Personenbezeichnungen der Dramen oft bloß ΧΟΡΟΣ steht, wo ein Theil des Chors vortragend gedacht ist, oft aber auch, wo der ganze Chor damit gemeint ist, so ist das bloße χοροῦ hier in seiner gegenwärtigen Stellung zu dem ὅλου χοροῦ offenbar eine absichtlich unbestimmte Ausdrucksweise, nach der beides möglich bleibt, daß ein Stasimon von Ganzchor und von einem Theil, daß eines von jenem und wieder eines von diesem gesungen wurde. Deswegen genügte es auch nicht, bei der πάροδος bloß von λέξις ὅλου χοροῦ zu sprechen, sondern es mußte πρώτη hinzu gesetzt werden, weil es auch ein στασίμων gab, welches λέξις ὅλου χοροῦ war, indem nämlich μέλος eine Art der λέξις, das Stasimon also auch λέξις ist; wovon gleich näher.

Diesem bloßen allgemeinen χοροῦ begegnen wir auch gleich wieder in der Definition: κομμός δὲ θρηνησ κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς. In dieser Komma nach Sussemihl interpungiert, giebt diese Stelle den Gedanken, daß der Kommos dem Chor und der Skene gemeinsam ist. Dies ist auch richtig.

*. Ued. Col. 668 ff der Chor, erst auf der Bühne, nicht dann auf die Treppe, mit erster Parodos dort. Vgl. παραπάσις, πάροδος Proleg. Com. Aristot. Dübner XX 60.

denn der Unterschied desselben von der Parodos und dem Stasimon besteht eben in der Gemeinsamkeit der Handlung in Orchestra und Skene, und so muß das κοινός sich sowohl auf χοροῦ, als auf ἀπὸ ἀκτῆς beziehen, und darf kein Komma stehen. Man kann also nicht θρήνος κοινός χοροῦ gleich θρήνος ὅλον χοροῦ erklären. Wir haben somit auch hier wieder das allgemeine χοροί; und es ist auch für den Kommos unbestimmt gelassen, ob sich bloß der Ganzchor beteilige oder sowohl der Ganzchor als ein Teil des Chors oder bloß ein Teil des Chors. Alles drei kann bei verschiedenen Kommoi vorkommen, in demselben aber nicht. Wie bei der Beteiligung aller Chöreuten in der Parodos die Gleichzeitigkeit oder das Nacheinander offen gelassen ist, so ist dies auch im Stasimon und im Kommos bei der Beteiligung sowohl aller als einiger der Fall.

Aber immer ist das Stasimon ein μέλος und daher weniger mannigfaltig als die Parodos, welche λέξις ist. Zum Verständnis hiervon ist auf Kap. VI der Poetik zurückzugreifen.

Nach Kap. VI § 4 ist λέξις αὐτὴ ἢ τῶν μέτρων σύνθεσις. Man braucht hier nicht ὁραμάτων ἐμύτρων u. dgl. zu konjizieren, denn μέτρων kann dies schon bedeuten und hat nicht bloß den Sinn von Versmaßen, sondern eben auch den von gemessenen Wortkompositionen. Vgl. Plato im Lysis cap. II im Anfang Ὁ Ἰππόθαλης, οὐ τι τῶν μέτρων δεῖναι ἀκούσαι οἷδ' ἢ μέλος εἴ τι πεποήσας εἰς τὸν νῆαν ἰσχυρὸν. Natürlich hat Hippothales nicht Versmaße, sondern in Worten bestehende Verse gedichtet, und es handelt sich nicht darum, jene, sondern darum, diese zu hören. Vgl. nachher daselbst ἂ οὐτος λέγων τι καὶ ἥδων ἀναγκάζει καὶ ἡμᾶς ἀκούσθαι und τὰ λεχθέντα καὶ ἡσθέντα und λόγοις τε καὶ ᾠδαίς. Nun giebt es allerdings auch eine prosaische λέξις, und diese wird mit der emmetrischen zusammen unter dem Ausdruck τὴν διὰ τῆς ὁραμασίας ἐρημύσαν § 18 ebenda befaßt; und indem dafür mit ὥστερ πρότερον εἴρηται auf § 4 zurückgewiesen wird, scheint sich der Schluß darzubieten, daß dort etwas wie ὁραμάτων gestanden habe. Allein diese Zurückbeziehung wird durch eine solche Konjektur nicht genau, nicht richtig, wenn man außer ὁραμάτων noch ἐμύτρων konjiziert; man muß zu dem Ende ὁραμάτων statt μέτρων konjizieren. Doch auch dann bleibt die Rückbeziehung ungenau, denn nicht von einer ἐρημύσει διὰ τ. ὁρ., sondern von einer σύνθεσις τῶν ὁρ. wäre dann in § 4 die Rede. Und so ist man doch jedenfalls genötigt, eine ungenaue Angabe in dem ὥστερ πρότερον εἴρηται zu finden. Dann aber ist man auch nicht dadurch gezwungen, gerade so weit eine Genauigkeit anzunehmen, daß man ὁραμάτων konjizieren müsse, sondern kann auch eine größere Ungenauigkeit zulassen. Für die Abhandlung nun hier aber kommt die prosaische ὁραμασία nicht in Betracht, weil in der Tragödie nur metrische ὁραμασία vorkommt; vgl. in der Definition der Tragödie, daß diese eine μέμνησις ἡδυμῆνι λόγῳ χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις sei, und die folgende Erklärung dort λέγω δὲ ἡδυμῆνον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ἑυθυμὸν καὶ ὁρμασίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἰδῶσι τὸ διὰ μέτρων ἵνα μόνον περαινέσθαι καὶ πάλιν ἔτιρα διὰ μέλους. Wenn nun gleich hiersuf λέξις und μελοποιία erklärt

werden, so liegt es nahe, bei jener die hier nutzlose Berücksichtigung des prosaischen λόγος ganz aus dem Spiel zu lassen und sie nur als das dazu des metrischen λόγος zu erklären, wie μέλοισι die Verfertigung des μέλος ist. Nachher aber, ziemlich lange nachher in § 18, ist es eher gegen die Erklärung auf das genus mit *differentia specifica* zurückzuführen und so von ἐμμετρία διὰ τῆς ὀρχήσεως und den beiden εἰδη, dem metrischen und prosaischen, zu sprechen. Und da dieses denn in der Sache mit dem § 4 nur von dem einen εἶδος Gesagten übereinstimmt, so kann wohl nur εἴπωρ πρότερον εἴρηται darauf zurückgewiesen werden.

Nun verhalten sich aber μέτρον und μέλος in der Tragödie so, daß unter jenem das bloße μέτρον katexochen verstanden wird, im μέλος aber immer auch μέτρον enthalten ist. Und so ist in ihr im μέλος immer auch μέτρον mit enthalten. Vgl. Susenuhl, Rhein. Mus. N. F. Bd. XIX S. 198. XXVIII S. 331; Myriantheus 'Die Marschlieder' S. 139 Anm.

Wenn es daher bei Aristoteles Poetik c. XII heißt, die Parodos in μέτρον, das Stasimon aber μέλος, so bleiben für die Parodos die 3 Möglichkeiten offen, daß in ihr nur μέτρον vorkommt oder nur μέλος oder auch bloßes μέτρον als μέλος.

Nun ist aber noch der Zusatz gemacht: τὸ ἄντ' ἀνὰπαιστον καὶ τροχαῖον, d. i. das ohne Anapäst und Trochäus — ohne anapästisches und trochäisches System. Vgl. Myriantheus 'Die Marschlieder' S. 113, K. Müller, Rhein. Mus. 1835 S. 363. So wird ἀνὰπαιστος gebraucht z. B. in Schol. zu Aristoph. Wolken 510 B.: εἰδη δὲ παραβάσεων ἔτα· ἑπὶ τῶν τρία, κατὰ δὲ σχῆσιν τέσσαρα· τὰ μὲν οὖν ἅπλᾳ ἔστι ταῦτα· χομμάτιον, τρεβάσις ὁμονύμιος, ἢ καὶ ἀνὰπαιστος καλεῖται, ἐπεὶ πολλάκις ἐν ταύτῃ τῷ ἀνὰπαιστὶ χορεῖται.

In diesem beschränkenden Zusatz nun liegt, daß es auch ein μέλος χοροδὸν mit Anapäst und Trochäus giebt. Da es nun außer Stasimon nur noch die Parodos als Art des χορικοῦ nach cap. XII giebt, so ist durch jenen Umstand angedeutet, daß es eine Parodos geben kann, die μέλος nebst Anapäst oder Trochäus ist, wenn auch nicht nur eine solche geben kann.

Ferner liegt darin, daß, wenn Anapäst oder Trochäus mit dem μέλος, welches στάσιμον ist, noch verbunden würden, dieses kein Stasimon mehr wäre, daß es kein Stasimon giebt, worin solche wären. Insofern nun nach der ganzen früheren Erörterung das Stasimon im Stehen gesungen wird, führt dieses darauf, daß Anapäst und Trochäus nicht im Stehen, sondern im Schreiten gesungen werden.

Und diese negative Bestimmung, daß das στάσιμον ein μέλος ohne Anapäst und Trochäus ist, ist um so mehr nötig, als es in der unmittelbaren Nähe von Stasimen manchmal geschrittenen Anapäst oder Trochäus giebt. Vgl. Leopold Schmidt, Neue Jahrb. f. Phil. 75, S. 723.

Aber es folgt nicht daraus, daß überall, wo an Anapäste ein Chor sich unmittelbar anschließt, beides in Parodos und Stasimon zu treten sei; vielmehr bleibt auch die Möglichkeit offen, daß ein im Tanzen

tragendes Chorlied zusammen mit außerdem hinzukommenden Anapästien eine Parodos bildet.

Das aber ist für Stasimon nicht ausgeschlossen, daß, während einige Choranten stehend sangen, andere während dieses Gesangs jener tanzten, und es nun, daß abwechselnd alle standen und tanzten, oder daß immer dieselben sangen und tanzten. Und dies werden wir dann anzunehmen haben, wenn die *παρὰλλαι* des Metrums von der Beschaffenheit sind, daß sie nur durch *ὄρχησος* künstlerisch begreifbar werden. Im andern Falle mag ein Stasimon von allen gesungen sein, ohne daß irgend welche auch schritten.

Ferner ist in der Stelle aus der Poetik cap. 12 zu beachten, daß zu dem Wort *μέλος* keine Bestimmung hinzugefügt ist, der zufolge ein Stasimon auf eine *πρώτη μέλις* einer Parodos folgen mußte. Darnach bleibt es möglich, daß der erste Vortrag des Chors in einer Tragödie ein Stasimon ist und in einer solchen dann nur eine stumme Parodos, ein Einzug ohne Worte stattfindet. Dabei kommt aber ein etwaiger Chorvortrag auf der Bühne, wie der Jagerchor im Hippolyt, nicht in Betracht, weil unter der Parodos eine *μέλις* beim Einzug in die Orchestra verstanden wird. Jener Chor gehört vielmehr zum Prologos.

Auch braucht nach Aristoteles' Poetik dem ersten Stasimon kein Epeisodion vorherzugehen. Vielmehr muß dem ersten Epeisodion nach der Definition desselben = *μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ ὁλῶν χορικῶν ἔκθε* entweder ein Stasimon oder eine Parodos, die *μέλος* ist, vorausgehen. Streng genommen dürfte hiernach, wenn eine Parodos nur *μέτρον* ist, dann alles zwischen ihr und dem folgenden ersten Stasimon kein Epeisodion sein, weil eine Parodos nicht bloß *μέτρον* sein können, sondern immer *μέτρον* und *μέλος* oder bloß *μέλος* sein müssen. Da man beides nicht statuieren wird, so muß man eine Ungenauigkeit in der Definition des Epeisodions annehmen.

Ist der erste Chorvortrag in der Orchestra ein Stasimon, so muß natürlich vorher ein Einzug des Chors in dieselbe stattfinden; dieser Einzug kann aber dann nur ein stummer sein. Vgl. Sieppert 'Die altgr. Bühne' S. 221. 222, welcher meint, daß dann ein Embaterion stattfand, z. B. im Hippolyt. — Eine kleine Anmerkung über die griechische Musik möchte ich hier einfügen. Ihre Tonleitern bestehen aus stehenden und bewegten Tönen. Ohne Zeichen können wir sie A H e a h e¹ a¹ (beziehungsweise im *συνημμένον* System a d¹) und c d f g c¹ d¹ f¹ g¹ (beziehungsweise im *συνημμένον* System b c¹) bezeichnen (etwa eine kleine Terz tiefer zu denken). Giebt es diese Systeme in Tetrachorde. Die je 2 äußeren Töne stehen, die je 2 mittleren sind herabstimmbar. Was wir aber unten und oben nennen, dem Griechen oben und unten, auch aus technischen Gründen (Steinitzer 18), und so lag seine Melodie im Bass, wenn Begleitung durch Tenor Oktave, Sekunde, Sexte u. s. w. stattfand. Durch Terzenbau gebildete Tetrachorde gab es nicht, also auch nicht Dur und Moll, Ausfüllung der Leere dem Prim Quintenraum durch große und kleine, kleine und große Terz, daß die eine Terz die andere durch sich zu dem Dreiklang ergänzte.

Das tonale Wohlgefallen beruhte bei den Griechen bloß auf den stehenden Tönen. Ihre Musik war mehr eine poetisch-musikalische (Max Steinert 'Über die psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen'. München, Riedel, 1885). Sie teilten nur in Tetrachorde ein, worin, nämlich in der Anordnung jenes Systems A bis a', von je 2 stehenden Tönen je 2 bewegte eingeschlossen waren. Dies ergiebt für Gefühl und Vorstellung den Gegensatz der festen einfachen Regel und des von ihr eingeschlossenen Wechsels. Der Wechsel besteht in einem Abweichen von der höchsten Stimmung der bewegbaren Töne, als deren Natur, zu frei gewählten tieferen Stimmungen. Dadurch entsteht größere Dichtigkeit der Töne nach dem Bass zu, ergänzt durch entsprechende größere Weite nach oben, dem Tenor, zu. Darin fanden die Griechen den Ausdruck für die von der Natur mehr oder minder abweichende Leidenschaft und die inneren wie äußeren Kämpfe, die von der festen Regel stets umschlossen blieben. Und so müssen wir uns bei Komposition, besonders Melopöie, derselben denken. Für die melodischen Intervalle hatten sie ein bis aufs feinste ausgebildetes Gehör, welches bis dahin ging, ein Dichtes von 2 Vierteltönen einem Weiten von einem Doppelton entgegenzustellen. Noch Vitruv in seinen Regeln für die *echoi* giebt auch für dieses enharmonische Anweisungen. Die Tonfiguren wandten in einem Tetrachord, stiegen, sanken von einem des andern u. s. w. So drückte die namentlich tragische Musik alle Stürme der Herzen und Geister durch den Wechsel der bewegten Töne zwischen den unerschütterlichen Grenzen der festen, stehenden, als den ewigen Satzungen des Menschen und der Welt, des Alls, aus. Es ist darin etwas Analoges zur poetisch-musikalischen Wagnerschen Musik, obwohl aller Terz- und Quart-entwicklung Fülle der Harmonie, des Zusammenklangs, fehlt; selbst Leitmotivs sind dabei denkbar. Aber nur in leeren Quart- und Quinten, Oktaven fand eine Harmonie, eine Art von Akkord, von Vokal und Instrumentation statt, und Sekunden, Sexten des Instruments waren nicht immer diatonisch; mehrstimmigen Gesang gab es gar nicht. Unsere Auflösungen von dissonierenden Septimen u. s. w. in Konsonanzen gab es nicht. Eine thematische Tonsetzung, eine eigentliche Komposition im Sinne unserer Klassiker Haydn u. s. w. war unmöglich. Das rein tonale Wohlgefallen am Musikalischen war geringer; man dachte mehr den Ton nicht für sich, sondern in Beziehung zu andern, zu Gefühlen, Geschehnissen, wie er ihnen analoge Verhältnisse zeigte, also eben ausdrucksvoll sein konnte, poetisch ward. Man konnte auch die festen Töne in die Mitte nehmen, indem man zum ersten Ton der Leiter einen bewegten in irgend einer seiner Herabstimmungen nahm; dann kehrte sich das Ausdrückende um und die *ragazí* herrschte vor.

Gewöhnlich aber ist der erste Vortrag eine Parodos. Daher Tietzen Cramer. Anecd. Oxon. III p. 344, 20, mit Recht sagt: *μὴ τὸν ἑσόδον μὴ ἔχει τὴν τὰς τῶν ἑλπίων, ὅταν τὸ πρῶτον ἐκτακτικὸν μὴ γίναται*, indem damit nicht ganz ausgeschlossen ist, daß es auch weniger gewöhnliche Stellen außerhalb der *τάξις* giebt.

Auch der Fall ist nicht ausgeschlossen, daß sich ein Stasimon an-

mittelbar an eine mit *ἀλγίς* verbundene Parodos anschließt und dann erst das erste Epeisodion folgt. Vgl. Leopold Schmidt a. a. O. S. 723. So ist es im Agamemnon 103; vgl. Schol. Arist. Ran. 1281.

Niemals aber kann eine Parodos zugleich ein Stasimon sein. Denn in ihr beteiligen sich alle Choreuten am Vortrag, es müßten also auch alle in ihr stehen, wenn sie zugleich ein Stasimon sein sollte. Eine Parodos aber, ein Lied beim Einzug, ist nicht ohne Tanz denkbar. Der Gegensatz der Namen, die mit Stehen und Weg in Beziehung stehen, deutet auch schon darauf hin. Vgl. Leop. Schmidt 'De par. not.' p. 18. 19.

Eine Unvollständigkeit der Einteilung zeigt sich auch noch insofern, als im Verlaufe des Stücks noch ferner Ganzchorvorträge mit Tanz nach der Parodos vorkommen können. Dahin sind die in der Poetik des Aristoteles c. 12 übergangene *ἐκπαισδοί* sowie derartige *χοροί* zu rechnen.

Sehr wichtig ist nun für das tragische Stasimon der Umstand, daß sie alle antistrophisch sind. Vgl. G. Hermann 'De usu antistroph. in Graec. traged.' p. VI: *stasima antistrophica scripta sunt omnia*, und p. V zu Aristot. Problem XIX, 30. 48: *Quodsi summam eorum, quae haec adnotat, comprehendimus, hanc eius sententiam esse patet, quae actuosiora sint, carere antistrophis, quae autem tranquilliora et magis composita, habere antistrophas.*

Hiermit ist zu verbinden, was in den Scholien des Triclin zu Eurip. Hecuba 647, Ddf. I 211 steht: *ἰστίον δὲ ὅτι τὴν μὲν στροφὴν κινούμενοι πρὸς τὰ δεξιὰ οἱ χοροῦνται ἥδον, τὴν δὲ ἀνίστροφὴν πρὸς τὰ ἀριστερά, τὴν δὲ ἐκπαιδὸν ἰστούμενοι ἥδον*. Übereinstimmend in den Scholien zu Sophokles, Oedon 1852, Volum. II ed. Dindorf p. 381, in den Lectiones Edit. Turnebi in Schol. Dem. Triclin. Über den Wert der Triclin-Scholien siehe auch Christ 'Die metr. Überlieferung der Pindar. Oden' S. 6 Anm., S. 13. 17. 18.

In diesen Worten liegt, daß bei der Kompositionsform in Strophe und Antistrophe die Sänger tanzten. Dies vereinigt sich mit dem über das Stasimon bisher Entwickelten durch die Annahme, daß ein Teil der Choreuten stets stand und sang, der übrige Teil aber tanzte und jedesmal der oder die Sänger den Teil des Gesanges, welchen eben er oder sie mit Tanz begleiteten, auch sangen, aber nicht mehr als diesen jedesmaligen Teil.*) Die während des ganzen Stasimons Stehenden waren die Hauptsänger, welche eben das *στάσιμον μῆλος* vortrugen und die Seite des Gesanges in diesem *χοροῖον* eigentlich vertraten; es waren daher die besten Sänger. Die übrigen Choreuten aber waren die Tänzer: nur, weil es natürlich war, das, was man tanzte, auch selbst zu singen und nicht bloß Gebärde zu machen, sondern auch Ton, Wort dazu vernehmen zu lassen, und weil dadurch der Ton in wünschenswerter Weise für die Vernehmbarkeit verstärkt wird, ohne doch durch Beteiligung zu vieler Sänger verworren zu werden, nahmen

*) Vgl. das allgemein Lautende in Isidor Orig. XVIII, xiv. *Ibi enim portae comoedi et tragaei ad certamen concinebant, usque consentibus alii gestus edebant*. Danach ist doch das meiste, wenn auch nicht alles Chorische in Tragödien so behandelt worden; das meiste aber sind Stasima.

dieselben auch am Gesange in der Art teil, daß der oder die jedesmaligen Tänzer mit einfielen, wenn an sie die Reihe kam.*) Weil aber für den Gesang dies etwas Untergeordnetes war, hieß das Melos doch ein *οἰκονομῶν*. Das Scholion zu Hesiod. 647 will aber angeben, welche Bewegungsart beim Tanzen der Strophe, Antistrophe, Epode stattfand, und der Nachdruck liegt auf den Partizipien, indem der Begriff des Verbum finitum generisch vorausgesetzt und näher bestimmt wird. Die Choreuten, heißt es, sangen in der Strophe und Antistrophe *κινούμενοι*, sich bewegend, und in der Epode *ἰστάμενοι*, sich stellend, die Bewegung beendigend. Die Bewegung warb zwar für jeden Choreuten der Strophe vorläufig auch beendigt, weil dann die Antistrophe folgte, aber das war nur eine Unterbrechung; eine volle Beendigung fand erst mit der Epode statt, wenn nun ein Epeisodion folgte.¹⁰⁾

Man möchte nun aber fragen, ob *κινούμενοι* und *ἰστάμενοι* nicht jaquamperfektisch verstanden werden könnten. Das letztere Partizip hat diese Bedeutung beim Imperfekt im Stellen wie Iliad III 129 *ἰστάμενι προσέειπε*, namentlich wenn man Stellen vergleicht wie Iliad. XXIV 16.) *οὐδ' ἔτι τοὺς ἦτορ' ἔειπε*, Odys. X 455: *οὐδ' αὖτε προσέειπε*; denn dies bedeutet nicht = sprach hintretend d. i. im Hintreten, sondern = sprach Linzutretend, nach dem Hintreten. Ebenso Iliad. VII 310 *ἔχον ἀλκιμότερος* sie führten den Hector zur Stadt, nachdem sie die Hoffnung nicht mehr gehabt hatten, das er wohlbehalten sei, wie sie jetzt sahen, daß er es sei, dem wilden Krieger des Ajax entflohen. Hier ist nicht daran zu denken, daß sie, die ihn einführen und also gerettet sahen, eben während des Führens nicht hofften, daß er wohlbehalten sei. Vgl. übrigens Kühner 'Ausf. Gramm.' II S 167, 163, 5. 6. Ebenso Odys. XIII 133. 134 *οἳ δ' εἴδον' ἐν νηὶ βοῶντι πόντον ἄγοντες κάρησιν* ist *ἄγοντες* klar ein plusquamperfektisches Partizip.

Die Möglichkeit dieses Verständnisses beweisen noch folgende Stellen. Villoison 'Anecd. Gr.' II p 178: *οἳ μὲν γὰρ χορηγῶντες αὐτῶν (Ἀθηναίων) ἐν τετραγώνῳ σχήματι ἰστάμενοι τὰ τῶν τραγικῶν ἐκδιέκρινον*. Tietze's Lykophr. ed. Müller I p. 254: *Τραγικῶν δὲ καὶ Σατιρικῶν καὶ Λυρικοῦ ποιητῶν κοινὸν μὲν τὸ τετραγώνως ἔχειν ἰστάμενον τὸν χορὸν*, p. 256: 'H δ

* Daß immer ein Teil der Zuhörer die strophischen und ebenso die antistrophischen Tänzer von hinten sah, ist kein Gegengrund gegen diese Auffassung Wieseler 'Thymele' S 54.

** So verstehe ich auch die Worte Cramer 'Anecd. Paris' I p 9 *ἰστάμενοι οὖν καὶ παραβάντες τὴν δεξιήσαντες πρὸς τοὺς ὑποκρίτας τὸν λόγον ποιοῦσιν*, es πρόσσωπον βλέποντι εἶπε πρὸς τὴν σκηνὴν *ἐξελθόντων δὲ τῶν υποκριτῶν, πρὸς τὴν δὴμον μέρος ἰστάμενοι, ἢ τὸ δίδον, ἢ τὸ ἀριστοφάνει καὶ ἄλλων ἀντιστρέφεται πρὸς τὸ ἔτροπον καὶ ἔλεγέ τι ἐκατέρωθεν τοῖς μέγαλιν εἶνα ἐξήρχετο καὶ τέλος τὸ δόλον ἐκέρχοντο*. Aus den Imperfekten kann man nicht ein mehrmaliges *στρέφεται* und *ἀντιστρέφεται* schließen, da sie überhaupt bezeichnen, was in jener Zeit dem Drama zu geschehen pflegte. Aber man wird nicht meinen, daß nur zur Strophe und eine Antistrophe darin vorkäme, und daß *λόγον* und *ἔλεγέ τι* zu Sprechern bezeichne. Die Meinung ist, daß der Chor, von rechts oder links beginnend, sich, sei es in seiner Ganzheit, sei es in Theilen verschiedener Theile bald nach links, bald nach rechts bewegte, solange das Lied dauerte und bis zu seiner *ἔξοδος*.

τραγῳδία ἀπὸ τοῦ . . . ἢ οἷ τετραγώνως ἴσταντο. τετραγῳδία καὶ τραγῳδία
 βία; Ἀριστοτ. vor Ddls Ausgabe p XXVIII a [= Bekker I S. XII περί
 κομῳδίας cap. 8]: Ὁ κομικός χορὸς . . . ἴστανται . . . ἐν τετραγώνῳ σχήματι.
 Mag in der ersten Stelle des Tzetzes Τραγικο-Σατυρικών gemeint sein, so
 gilt dieselbe doch auch von den Tragödien, wie denn p 254 255 sogleich
 der τραγῳδία und den Σάτυροι gleicherweise in' Choreuten zuerteilt werden
 (wohl = 12 mit Zuzählung des Koryphäus). Es kann nicht die Meinung
 in Vill Anecd. sein, daß, während sie sich hinstellten, die Choreuten die
 Dichtungen der Tragiker darstellten, sondern nachdem sie sich hingestellt
 hatten. Ob sie das dann stehen bleibend thaten oder zum Teil stehen
 bleibend, zum Teil sich bewegend, ist nicht gesagt. Man muß den Aus-
 druck mit dem ἴστανται, εἶναι χοροῦς vergleichen. Es heißt dann = sich
 oblong aufstellen, indem dieser Moment zwischen dem Einzug und den
 folgenden Evolutionen charakteristisch, als Ziel und Ausgang, herausgegriffen
 wird bei der Bezeichnung. Bei der Tragödie war der Einzug nicht immer
 oblong, sondern (vgl. Poll. IV 109) auch einmal so, daß die Choreuten (ὡς
 καὶ ἴνα) einzogen. Vom komischen Chor sagt Pollux dieses nicht; und so
 spricht das Leben des A. auch nur von oblongem Einzug.

Wir haben also in diesen Stellen den Beweis für die plusquamperfek-
 tische Bedeutung von ἴστανται = sich (vorher) aufstellend

Allein in der Stelle des Triclin würde, wenn das Plusquamperfektische
 im Partizip klar ausgedrückt sein sollte, das Gewöhnliche und Erforderliche
 doch κινεῖσθαι und σῶναι gewesen sein; denn der Zusammenhang weist
 durch nichts auf das Plusquamperfektische hin. Und dies ist nötig, wenn
 ἴστανται diese seltenere Bedeutung haben soll. Daher übersetze ich es hier
 imperfektiv.

Die Richtung der Choreuten wird als πρὸς τὰ δεξιὰ bezeichnet, dar-
 stellend die Bewegung des Himmels nach West; die Richtung in der Anti-
 strophe aber als πρὸς τὰ ἐξιστοῦντα, darstellend die Bewegung der Planeten
 nach Ost. Der Stand des Zuschauers ist also im Norden gedacht, so daß
 er Westen rechts und Osten links hat. Es begann also die strophische
 Bewegung von Osten nach Westen.

Nun ist das Chorikon in Euripides' Hekuba keine Parodos; es steht
 erst V. 617 ff. Es ist ein Stasimon. Und da die Anmerkung fast ganz
 gleich zum Ajax lautet, so ist auch dort die Strophe, Antistrophe und
 Epode als Stasimon, als das erste, an die Parodos anknüpfende, aufzufassen.
 Im Stasimon also begann die Strophe nach rechts, die Anti-
 strophe nach links.

Von der dramatischen ἐπὶ πόδες heißt es dann, sie bedeute τὴν τῆς γῆς
 σῶσιν ἰστανμένων τῶν χορευτῶν ἑδμενών zu Euripides. ἑδμενών zu Sophokles.
 Die Erde stellt sich nicht, sondern steht; und so könnte man meinen, daß
 ἰστανμένων hier = sich gestellt habend, folglich dann auch vorher plus-
 quamperfektisch zu fassen sei. Allein ἑδμενών könnte doch dann nicht
 plusquamperfektisch gefaßt werden, sondern müßte dann die auf das
 ἴστανθαι folgende Handlung bedeuten; sie sangen, nachdem sie sich gestellt

hatten. Das ist aber offenbar eine grammatisch nicht zunächst liegende und schwere Fassung. Der eine Gen. abs. wäre dann plusquamperfekter, der andere imperfektisch; es fände keine Übereinstimmung statt. Nächst liegt es offenbar, beide Partizipien als gleichzeitig zu fassen = indem sie sich stellend sangen. Dieselbe Auffassung ist dann auch bei ἄδοσαν anzunehmen. Und das stimmt dann auch mit der naturlicheren Auffassung des vorhergehenden ἱστάμενοι ἦσαν überein. Die στάσις der Erde wird also dadurch angedeutet, daß die Choreuten singend sich hinstellten und dann eben schwiegen.

Statt des Femininumς ἡ ἱπποδότης (sc. ορχοποις) findet sich auch das Maskulinum ὁ ἱπποδότης (sc. λόγος, Dübner 'Proll Aristoph.' XX, 80) 84.

H. Guhrauer in Bursian-Müllers Jahresbericht XLIV (1885 III, S. 5, 4) meint, daß einzelne στροφῆς, Gruppen von 3 oder 4, resp. 5 Choreuten, gewisse Chorpartien im Wechsel gesungen haben, bleibe bloße Hypothese, die sich durch nichts direkt beweisen lasse. Direkt soll wohl nicht der Gegensatz zu indirekt sein, sondern im Gegensatz zur Überlieferung das Geschlossene bedeuten. Ist denn aber ein Schluß als solcher unsicher? Unberuht nicht auf Hypothesen vieles vom Wichtigsten in den Wissenschaften? Ich meine, daß die, auch die metrischen, Zahlenverhältnisse in den Stasmen des Hippolyt einen Wechsel etwas ähnlicher Art, wie die obigen von Guhrauer abgelehnten, beweisen. Er anerkennt vorher unter Umstarben den Wechsel von Halbehören und den von Einzelchoreuten. Ich lasse letztere abwechselnd bestimmten Stöchen angehören, und nicht bloß mitunter, sondern regelmäßig abwechseln. Ich lasse auch nicht in einem Wechsel von 3 oder 6 Choreuten mit 12 oder 15 bloß eine schwächere Tonwirkung eintreten und die schweigenden, angeredeten Choreuten forttanzen, sondern abwechselnd die Einzelchoreuten tanzen. Guhrauer meint nun, wenn das Chorheia Wechselgesang verschiedener kleiner Chöre mit einander, und zwar ganz gleichartiger, wirke, indem Greise Greisen, Frauen Frauen in derselben Tonlage u. s. w. antworten, so bedede also die Verteilung des Vortrags an die στροφῆς oder Halbehöre eine Aufhebung der Einheit des Chors und bringe auch in seine Leistung die dramatische Unruhe und Bewegung der ορχήστρα, das sei doch wohl aber prinzipiell eben nicht seine Sache! Allein ist das nicht auch Hypothese von Guhrauer? Soll der Chor, der εἰς τὴν ἱπποδότην sein soll, nichts von der hypokritischen Unruhe haben dürfen? Soweit es auch meine Hypothese trifft, muß es eben besser bewiesen werden als die meine. Ebenso meine ich Gründe für meine Darstellung der Alphastrophe im I Kommos des Hippolyt in den metrischen Zahlenverhältnissen und überdies in dem Umstand zu haben, daß Phädra die Alphastrophe singt und tanzt. Beide lasse ich bald dem θίαζον zu, bald abzuwohin sind wenden. Bloß aus dem Inhalt schloß ich diese Verteilung an den Koryphaeus allein nicht. Der Text ist nicht bloß Gedanke. Guhrauer will nun freilich nur bei rein lyrischen Partien als nächste und prinzipielle Annahme geltend machen, daß der ganze Chor singt, während andere Verteilungen hier jedenfalls kaum je zu wissenschaftlicher Evidenz würden

gebracht werden können; wo aber der Chor irgend an der Handlung sich beteiligt, allein oder in Verbindung mit den Personen der *αρχή*, sei es, laßs er auf der Orchestra oder auf der Bühne selbst sich befinde, da werde man den Chorführer oder auch einzelne Choreuten oder Gruppen als Vortragende annehmen und den Versuch machen dürfen, den vorliegenden Text zu Sinne der Alten „in Scene zu setzen“. Damit ist aber viel zugestanden. Denn z. B. im ersten Chor des Hippolyt (abgesehen vom Jägerchor) beteiligt sich doch der Chor, und zwar allein, an der Handlung. Rein lyrisch kann man ihn gewiss nicht nennen. Es ist ein Stasimon; siehe die orchestrische Darstellung desselben. Die metrischen Zahlenverhältnisse ergeben die Verteilung von Lied und Tanz an die 3 Stoichen. Aus seiner Schlußstellung nun beginnt das zweite Stasimon, u. s. w. aus jedem vorübergehenden das folgende. So ist denn eine solche Verteilung mit der im ersten Stasimon für alle damit zusammenhängenden folgenden gegeben. Und so ist es bei allen Stasimen aller Stücke, wo mehrere Stasima sind. Mit ihnen stehen aber wieder die Kommoi in orchestrischer Verbindung, und so ergibt sich auch für diese eine Darstellung, die auf jene Verteilung in den Stasimen hinweist. Siehe meine orchestrischen Erörterungen (und Tafeln) zum Hippolyt.

Die Aufstellung der Choreuten in einem Stoichos bildet eine gerade Linie. Solche drei Linien bildet der tetragone Chor am Anfang und am Schluß, beim Herein- und beim Hinausziehen. Auch das erste Schaufstellen eines Stoichos in der Orchestra geschieht in einer geraden Linie. Es waren *ῥαῦμα* in derselben, *ὥστε ἐν στείχῃ ἰσῶσθαι*. Es wird also auch die Gesamtzahl aller Engen, die jeder Choreut in einem *στείχος* macht, derjenigen jedes anderen darin gleich sein, damit am Ende jeder *στείχος* wieder eine gerade Linie bildet. Und da nun diese Gesamtzahl in eine Anzahl von Gruppen, von Stasimonsorchestren, gegliedert ist, so wird die ursprüngliche gerade Einheit nicht bloß am Anfang und Ende der Gesamtzahl, sondern immer auch wieder in den einzelnen Gruppen, in den Stasimen zu Anfang und Ende hervortreten. So wird gesehen, daß ein *στείχος* die Strophen, die Antistrophen schreitet. Und auch in den einzelnen strophischen Gebilden wird diese Gleichheit zu Grunde liegen.

Durch Vergrößerungen und Verringerungen der einzelnen Wege aber werden diese deutlicher zur Einheit verknüpft. Es entstehen dadurch gleichsam orchestrische Dissonanzen, welche zu orchestrischen Konsonanzen hinstreben.

So werden Wege einzelner Choreuten, Strophen mit Strophen und Epoden, Antistrophen mit Antistrophen und Epoden verknüpft, ja ganze Stasima mit ganzen Stasimen. Und in einer Trilogie wird so auch das eine Stück mit den anderen zum Ganzen vereinigt werden.

Das Gesamte ist so aus Variationen gebildet, aus denen man ein ideales Thema finden muß. Ich möchte das den *ἐνθῆς παρηλλαγμένος* und *πρωτότερος* nennen.

An diese Gleichheit der durchschnittlichen Wegelängen schließt sich

dann infolge des allgemeinen Zwecks, alles symmetrisch zu gestalten, im allgemeinen auch die Gleichheit der Zahl der *pauses* an. Doch bleibt dies sekundär.

Wenn z. B. die durchschnittliche Zahl der Engen, wie in der *Alphabeta* Strophe und -Antistrophe des 1. Stasimon vom Hippolyt, 12 ist, so konnte in 1 Weg, Kolon 4 *pauses* sein, wenn es lauter diplasische oder damit gemischt auch daktylische und pyrrhische, 4- und 2-zeitige isische sind. Wenn es aber lauter 1-zeitige isische sind, so können es nur 3 sein. Nun kann man in einer Strophe von 10 Kolen mit je 12 Engen 2 B 2 Kola ganz aus 4-zeitigen *pauses*, die andern gemischt bilden. Das können in den 2 Kolen 3 *pauses*, in den übrigen 8 je 4 *pauses* thematisch sein. Es muß sodann in der Antistrophe oder Epode, wenn Symmetrie sein soll, eine *παράλληλη* der *pauses* sein, wodurch das Minus von je 2 ergänzt wird.

Ist die durchschnittliche Gesamtzahl der Engen aber eine solche, die sie durch Füsse, die aus lauter isischen zusammengesetzt sind, nicht ausgedrückt werden kann, z. B. 13, und hat je 1 Choreut 2 Wege, so können diese als Paar thematisch verbunden werden, wenn man den einen Weg so viel kürzer wie den andern länger als 13 gestaltet. Dann ist die ideale Größe 13 in einem thematischen Rhythmus hier gar nicht vorhanden, sondern nur ideell als Größe in ihrer Ganzheit gedacht. Das Urtheil beschränkt sich hier auf eine ideelle Gesamtgröße und ließe sich durch 13, 13 Engezeichen, ausdrücken. Praktisch wird es richtig sein, diesen den thematischen ideellen Rhythmus eines Wegepaares zu bezeichnen.

Viel Schwierigkeit macht die Verteilung der Kola an die Choreuten. Man muß oft viele Versuche mit der Zusammenrechnung der Engen in einzelnen Kolen anstellen, um die zusammengehörigen Kola zu finden, welche die durchschnittliche Gesamtzahl ausmachen. Dabei kommen auch die *pauses* mit 1 oder 2 Engen des Seitenschritts in Betracht. Es wird sich schließlich immer eine gewisse Art allgemeiner Symmetrie herausstellen. Es gehören aber dazu Phantasie, Selbstkritik und Geduld.

Um zu prüfen, ob auch alles richtig sei und stimme, muß man zuletzt bei jedem Chor, und so auch beim ganzen Stück, eine Generalprobe anstellen.

Bei den Aufstellungen des Chors nun war in gewisser Beziehung ein Anhalt durch Linien gegeben. Hesych sagt: *παρὰ τὴν ἐν τῇ ὀρχήστρῃ ἡ ὥς τὸν χορὸν ἐν ὁρίζῳ ἵστασθαι*. Der Zweck dieser Linien war, daß der Chor in *ὁρίζῳ* sollte aufstellen können: vgl. Kühner 'Ausf. Gramm.' S. 584, im einzelnen S. 1004, γ über *ὅρις*, ὥς ε. inf. Die Linien waren nicht überall in der Orchestra, vielmehr an gewissen Stellen; das liegt in der Proposition *ἐν*, die ohne ein hinzugefügtes „überall“ steht, verbunden mit dem speziellen Zweck. Und sie wurden nicht für jedes einzelne Drama gemacht, sondern waren da; es war eine bleibende Einrichtung. Und das deutet auch auf eine bleibende Art der Bretterlage überhaupt hin. Wo sich der Chor in *ὁρίζῳ* darin aufstellte, da waren solche Linien da.

ἐν στροίχῳ lautet abstrakt, allgemein; in στροίχος, in Reihe, in der Weise von στροίχος. Reihe, soll sich der Chor aufstellen können. Ob dabei der Chor zusammenbleibt oder auseinandertritt, ist nicht gesagt. Die Meinung ist nicht, daß der ganze Chor 1 στροίχος bilde; ein solcher wird kaum vorgekommen sein. Vielmehr wird, da von chorischer Stellung die Rede ist, στροίχος chorische Bedeutung haben, chorischen στροίχος bedeuten. Nicht aber der Platz, wo der ganze Storchos stehen sollte, ward durch die Linien bestimmt, sondern die Stellung in στροίχος, die innere Ordnung, die inneren richtigen Abstände in στροίχος, in Reihe, wurden sicherer gemacht. Bei den kürzeren ἑγὰρ war ein solcher Anhalt nicht nötig. An gerade Linien müssen wir in allen Fällen denken.

Daß diese Linien nur für das erste ἵστασθαι des Chors ἐν στροίχῳ gemacht seien, ist nicht gesagt. Für das Stillstehen eines einzelnen Choreuten in seiner Orchestra waren sie auch nicht gemacht, sowie auch nicht für das Schreiten des Chors und einzelner Choreuten. Vgl. Wieseler 'Tymele' S. 40. Das war ja nicht ihr Zweck, nicht ihr eigentlicher Zweck. Doch gewährten sie dann auch dafür einen nützlichen Anhalt.

Auch den Schauspielern auf der Bühne war ein solcher Anhalt nützlich. Und daß auch dort wohl eine Linie gezogen wurde, beweist die Stelle Aristoph. Acharn. 483 484 ed. Ddf. [= Bekker 159], auf welche mich Dr. Barthold aufmerksam machte: προβάλλει τὸν τὸ θυμὸν γρημῇ δ' αὐτῇ. ἵστηται. Dies ist freilich bildlich zu fassen, und das Scholion erklärt γρημῇ als ἐπετηρία, ἡ ἀγρομένη βαλβίς, ἐκ μεταφορᾶς οὖν τῶν ἀρουρίων. Aber das αὐτῇ deutet doch auf eine dem Schauspieler sichtbare wirkliche Linie. Und eine solche, bis wohin er προβάλλει, scheint also auf dem Proscaenium gezogen zu sein. Das ἵστηται bedeutet dann: Bleibst du hier auf dieser Linie stehen, wo du dich hinstelltest, ἵστης, ἵστασο? Und daß dem so ist, folgt daraus, daß der Block, τὸ ἐπιτήριον, V. 366 [343 Bekk.] wirklich von Dikaiopolis auf das Proscaenium herausgebracht ist, zu welchem hinzugehen er seine κορδα V. 486 [462 B.] mit den Worten ἀνίσθ' ἱκτίοι auffordert.

Von den Bretterfugen müssen diese Linien verschieden gewesen sein; denn sie waren nicht in der ganzen Orchestra, was jene waren. Als der Zweck der überhaupt unvermeidlichen Bretterfugen konnte auch nicht bezeichnet werden, daß der Chor sollte sich ἐν στροίχῳ stellen können.

Um genauer vermuten zu können, wo denn diese waren, muß zunächst erörtert werden, wie die Länge und Breite und die Lage der Bretter von der Tymele und dem Proscaenium gewesen sein möge (vgl. Teil III A).

Von γρημῇ auf dem Proscaenium ist nichts in der Überlieferung enthalten. Sie scheinen auch nicht nötig, da nicht eine größere Anzahl von Choreuten die richtigen inneren Abstände genau innehalten mußte. Die wenigeren Schauspieler konnten leichter ποδὶν κατὰ ποδὶν schreiten, da so viel weniger Kombinationen stattfanden. Kamen δοῦλοισι καὶ Dienerinnen hinzu, so machten sie doch wenig Bewegungen. Kam aber

ein Chor aufs Proscenium, so war das eine Ausnahme. Der Jägerchor u. Hippolyt zieht *κατὰ ζυγά* ein und hatte also gerade an den Lagen von 7 Brettern einen Anhalt. Im Klagetanz des Hippolyt gewähren die Lagen der Parodoi auch die Anhalte bei wichtigen Stellen.

Wenn nun aber nach dieser Annahme nicht eine eigentliche Paräetierung der Thymele und des Prosceniums mit kleinen Quadraten stattfand, so ist es doch für den Zweck der tabellarischen Darstellung des Systems der Schritte nützlich, eine solche Einteilung vorzunehmen. Es ist dies analog dem, was Goethe in den Regeln für Schauspieler 1803, § 87 schreibt: „Wie die Anguren mit ihrem Stab den Himmel in verschiedene Felder theilten, so kann der Schauspieler in seinen Gedanken das Theater in verschiedene Räume theilen, welche man zum Versuch auf dem Papier durch rhombische Flächen vorstellen kann. Der Theaterboden wird alsdann eine Art von Damenbrett; denn der Schauspieler kann sich vorstellen, welche Casen er betreten will; er kann sich solche auf dem Papier zeichnen, und ist alsdann gewiss, daß er bei leidenschaftlichen Stellen nicht kunstlos hin und wieder stürmt, sondern das Schöne zum Bedeutenden gewöhnt.“ Ich theile ich nun auf meinen tabellarischen Darstellungen der Tänze im Hippolyt den Boden der Thymele und des Prosceniums in lauter solche gleiche Casen ein, nur daß ich nicht Rhomben, sondern Quadrate wähle. Denn der weiteste Schritt war der Seitenschritt, welcher dem längsten *πρόσθετος βήμα* dem zwischen Metren, entsprach. In einem Rhombus sind nun aber die beiden Diagonalen verschieden, die eine größer, die andere kleiner als eine Rhombusseite. Es ist also hierbei nur nach der Seite der größeren Diagonale ein größerer Seitenschritt möglich. Und da nun diese Richtung sich von einer Grenze des so eingetheilten Raumes bis nach der andern fortsetzt, so würde die Bewegung der Choreuten immer dahin gehen und so aller Chortanz ganz einseitig werden. Sodann aber würden auch die aus Rhomben bestehenden Thymele und Proscenium selber große Rhomben werden, ähnlich wie der erhaltene in Rhomben eingetheilte große Rhombus in der Mitte des marmornen Orchestrabodens der römischen Zeit im Dionysostheater zu Athen. Das widerspricht aber geradezu der Angabe Vitruvs, daß das Proscenium durch eine Sehne abgegrenzt sein sollte. Und die Thymele kann man sich auch nicht über der Konistra so denken, daß sie mit einer Seite eines Rhombus, den sie bilden mußte, der Front des Prosceniums parallel laufen würde; sieh dann, sei es nach Ost oder nach West, schräg vorm Publikum hin und nach einer von beiden Halften desselben wandte; wo denn die Felder der Seite, wohin sie sich gewandt hätte, von der Grenze der Sitzreihen durchschnitten und so das Rhomboid hier nicht vollendet, sondern abgeschnitten hätte werden müssen, während seine Grenze von der gegenüberliegenden Seite her in die Konistra hinein gelaufen wäre. Dies alles ist bei einer Darstellung in Quadraten nicht möglich. Dazu kommt, daß diese sich an die Fugen der Bretter anschließen und nur eine vorgestellte gerade weiterlaufende Fortziehung derselben in Gedanken über das jedesmal angrenzende große Bretterquadrat sind, worin die Bretter entgegengesetzt liegen.

Da die Breite der Bretter zu 1 griechischen Fuß*) von nur angenommen ist, so ist auch durch diese gedachte Fortsetzung der Fugenlinien sowohl in westöstlicher als in nordsüdlicher Richtung die Größe der Quadrate gleich 1 griechischen Quadratfuß gegeben. Auf solchem Raum konnte ein Tänzer stehen, wenn er auch beide Füße neben einander darauf stellte. Es konnten auch auf 2 solchen an einander grenzenden Quadraten 2 Tänzer neben einander vorbeischießen, wobei denn der eine oder der andere etwas zur Seite ausweichen und dann seinen Platz wieder einnehmen mochte. Sollte aber eine Schwierigkeit oder ein Aufeinandertreffen ausgedrückt werden, so trat der eine Choreut auch wohl ganz von seinem Platz, über den der andere hinschritt, und nahm ihn nachher wieder ein.

Der Name für den Platz, wo ein Choreut stand, den ich denn auch für ein solches ideelles Quadrat in Thymele und Proscenium gebrauche, war *χῶμα*. Das Wort *στάσις* hatte einen allgemeineren Sinn = Stellung und bezeichnete sowohl die Stelle eines Tänzers als die Aufstellung mehrerer Tänzer. Vgl. Hesych v. ὑποκόλιον τοῦ χοροῦ τῆς στάσεως χῶμα αἱ ἀνταί und Photius v. Τρίτος ἀριστοπόδ . . συνίστανται οὖν τὸν μῖσον τοῦ ἀριστοπόδ σταίχου τὴν ὑποστάτην καὶ τὴν οὐκ τοῦ πρωτοστάτου χῶμα ἐπὶ χεῖρ καὶ στάσις. Einen Raum aber, der aus einer Anzahl zusammengehöriger *χῶμα* besteht, möchte ich *τόπος* nennen.

Letzteres thue ich nach Analogie der Harmonik. Auf diese Analogie zwischen Orchestik und Harmonik weist Plutarch in den Quaest. conviv. IX 15 hin, wenn er sagt: Ἡ γὰρ ὁρχησις ἐκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν, ὥς τὸ μέλος τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστήματων ἐνταῦθα δὲ αἱ μοραὶ πλείστα τῶν κινήσεων εἰσὶ. Zum Verständnis sind die Bezeichnungen aus Aristoxenus' Harmonik zusammenzustellen.

Nach dieser Bewegung wird die Stimme in einem *τόπος ἐκλυήτος*, einer Laute ohne Breite (vgl. *τόπος* bei den Mathematikern bei Passow s v), indem wir gleichsam dadurch, daß wir die Füße verschieden setzen, von dem Raum, in welchem wir schreiten, irgend eine Größe abgrenzen. Die *κινήσεις*, d. i. die *ἐντάσεις* τε καὶ *ἀνταί* sind *ἀφανῆς* (sichtbar dagegen die *κινήσεις* im Tanz); die *ὀφθαλμοὶ τὰ διαστήματα φθόγγων* sind aber *ἐναργεῖς* τε καὶ *ἐστηκότες*, auf einer *τάσις*, Tonhöhe, welche *σχεδὸν ἴσται τοιοῦτον οἷον μορῇ, ὡς καὶ στάσις τῆς φωνῆς*, wie auch die Saite beim Stimmen *κινεῖται* und dann *ἡσυχάζει καὶ ἑστῆκεν*: der *φθόγγος* macht die vorhandene *τάσις* zur *φανερὰ*. Der *φθόγγος* ist eine *φωνῆς πῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν*, ein *ἑστῆκεν* der *φωνῆς ἐπὶ μιᾷ τάσει*, und das *διάστημα τὸ ἐπὶ δύο φθόγγων ὡρισμένον μὴ τὴν αὐτὴν τάσιν ἔχοντων* ist ein *τόπος*, der die Zwischenräume aufnehmen kann, eine *ὁδὸς ποταὶ*. Zwischen den zwei stehenden Grenzlinien eines Tetrachords, den *ἐστώτες*, haben die *κινούμενοι, φερόμενοι*, jeder seinen *τόπος*, in welchem sie mehr oder weniger weit sich bewegen können; und wo diese *τόποι* zusammenstoßen, ist das Ende derselben, *πέραν ἢ συναφή*. Vgl. Aristox. Harm. Fragm. von Marquardt, S. 12. 14. 16. 18. 20. 32. 201. 202. 230.

*) Vgl. die Anm. **, zu S. 346.

Dies alles sind der Orchestis angepaßte bildliche Vorstellungen, daß sie der reinen Wissenschaft nicht genügen, behauptet Ptolemäus Harmon. 113 init. mit Recht. Aber sie deuten auf den alten Zusammenhang der beiden Künste, und man kann daraus auf orchestische Ausdrücke Vernünftiges ziehen. Und so darf ich wohl das Wort *τόπος* in dem Sinn *orchestisch* anwenden, daß es einen Raum bedeutet, worin sich der Schreitende mit engeren und weiteren Schritten bewegt, die aus einer Anzahl von *πόσιν* bestehen.

Die eben angeführte Stelle aus Plutarch setzt indessen, indem sie die Ähnlichkeit von *ὄρχησις* und *μῆλος* anzieht, zugleich auch beide in Gegensatz. Als ähnlich wird zunächst das Verhältnis von *κινήσεις* und *ὄρχησις* und das von *φθόγγοι* und *διαστήματα* bezeichnet. Es ist hier wohl klar, daß die *διαστήματα* nicht als *κινήσεις* betrachtet werden können, also die *φθόγγοι* als etwas Bewegtes betrachtet werden, und daß also den *κινήσις* die *φθόγγοι* entsprechen, mithin die *σχίσαις* den *διαστήματα*. Durch das musikalische *διάστημα* geschah eine *ἀφανής κίνησις*, und begrenzt ward es durch die *ἐστῶτες φθόγγοι*, durch welche die *τάσις* zur *φανερὰ* ward, die gleichsam eine *μορὴ καὶ στάσις φωνῆς* ist. Bleibt man aber bei dem Gegensatz bloß von *διάστημα* und den 2 begrenzenden *φθόγγοι* und laßt die *ἀφανής κίνησις* aus dem Spiel, so sind *κινήσεις*, nämlich *φθόγγοι*, die Grenzen von den unbewegten *διαστήματα*, und im Gegensatz dazu sagt Plutarch, daß in der *ὄρχησις* umgekehrt die *κινήσεις*, nämlich die *ὀδοὶ*, zu Grenzen die *μορὰι*, die bleibenden dauernden *σχίσαις* haben. Diese *σχίσαις* haben aber eine Entfernung, also ein *διάστημα*, von einander, wiewol der Musik die *φθόγγοι* ein *διάστημα* von einander haben. Und wie denn das *διάστημα* der Musik nach seiner GröÙe bestimmt gemessen wird, so ist es auch mit der orchestischen GröÙe des Abstandes der *σχίσαις* von einander der Fall, oder, was der RaumgröÙe nach dasselbe ist, der *κινήσις*, der *ποσὴ*, der Schritte durch diese Abstände, diese Entfernungen. Die Einteilung, das *διάστημα*, welches prinzipiell allen andern als Grundmetrum, als Einheit zu Grunde liegt, ist diejenige eines Fußes; und so verstehe ich unter *διάστημα* schlechthin diese GröÙe.

Schritte von 1 und 2 *διαστήματα* sind die Regel. Die Schritte von 2 *διαστήματα* sind weit und häufig genug, um Ovids Ausdruck *Amor III 1, 11* zu rechtfertigen:

Veni et ingenti violenta tragœdia passu.

Dort ist übrigens nur von den Schauspielern die Rede, wie die folgenden Verse beweisen:

*Fronte comae torca, palla iacebat humi,
Læta manus sceptrum late regale movebat.
Lydiæ alta pedum emula cothurnus erat.*

Das *ingens* der Schritte bestand in der Höhe des schreitenden Beines, und in der Form und Farbe V. 31 *pueris cothurnus*, V. 63 *alto cothurno*. Und das bezieht sich auf den Gegensatz zur Elegie, der im Versmaß symbolisiert

wird. Der Elegie *pes longior* aller *erat* V. 8; sie wird aufgefordert, *longe versibus addere breves* V. 66. Sie stellt die Zeiten durch Schritte dar. Dies spricht also — es sei hervorgehoben — gegen die Meinung, daß die dritte und sechste *θεός* durch *τοιή* vierzeitig sei. Die Schauspieler dagegen reden stets in Trimetern, jambischen Hexapodien (früher Hexameter genannt), *senarii*. Die 3 *θεός* werden gedehnt, länger und weiter als die *θεός* der daktylischen Hexameter und Pentameter. Dies alles aber dient zur Symbolisierung der großen Tragödien und kurzen Elegien; und so ist das *ingenus* absichtlich als ein hyperbolischer Ausdruck gewählt. Ausnahmsweise mag auch ein Schritt von 3 *διαστήματα*, d. h. ein Setzen des einen Fußes um so viel vor den andern vorgekommen sein, um etwas Außerordentliches auszudrücken. So mag es im Stasimon β' der *Antigone* der Fall sein, bei *ῥίγας* (*τίτσο γράος*), wo die Satzbildung nicht ein eingeschobenes *ο* verlangt, vgl. Df. V. 600 und 589. Hier würde die Dehnung *ῥίγας* zur Dreizeitigkeit und ein dem entsprechender Schritt von 3 Fußs Weite dem Sinn entsprechen.

Schritte von 4 *διαστήματα* Weite wird schwerlich ein Chöreut, vielleicht einmal auf dem Kothurn ein Schauspieler gemacht haben.*)

*) Anders verhält es sich hinsichtlich der *τοιή* mit Kompositum ohne Urthesis. Aber die Angaben der Alten von dem Vorkommen der Länge über 2 *χρόνοι* empfehlen auch hier einen vorsichtigeren Gebrauch, als man von ihnen zu machen geneigt ist.

Aristoxenus, *Rhythm* p. 278 Mor., II. 12 Bartels, sagt nur allgemein: *ο δὲ μακρὸς (χρόνος, ὁ συμπεριλαμβανόμενος ὑπὸ φθόγγων μὲν ἑνός, ἐπὶ συλλαβῶν δὲ πλείω καταληγέσθαι, ἢ ἀναπαύειν ἐπὶ συλλαβῆς μὲν μιᾶς, ἐπὶ φθόγγων δὲ πλείω)*. Geht auch aus diesem *πλείων* hervor, daß nicht etwa bloß zwei Töne auf eine Silbe kommen können (Bellermann 'The Hymns of Dion and Mezon' S. 62), da es hätte *δυνὶ* heißen müssen, wenn höchstens 2 auf eine kommen konnten, so ist doch nichts darüber angedeutet, in welcherlei Gesängen und wie oft solchen eintrat. Wenn aber auch Bartels mit Recht in *abstracto* sagt, p. 37, daß hier aus der Nichterwähnung von *συστατὴς τῆς κινήσεως σφαιρική* nicht zu schließen sei, daß bei ihnen nicht eine solche *μῆξις* vorkomme, so wird sie doch weniger mit *ῥαχίαις* als zwischen Ton und Wort vorgekommen sein, da das erstere nicht erwähnt ist und das letztere Beispiel am nächsten muß gelegen haben. Liegt dann hierin, daß die *μῆξις* bei *ῥαχίαις* seltener vorkam, so darf man daraus das Weitere schließen, daß sie hier auch weniger ausgebildet war, also sich mehr auf die Mischung von 1 und 2 *συστατὴς* mit 2 und 1 Tönen oder Worten beschränkte und zu 3 und 4 selten überging, daß also namentlich in der ernsten, langsamen tragischen *ὑμνῶν* letzteres fern lag. Im Anonymus Bellermannus steht nichts darüber, wie oft Längen über 2 Zeiten gebraucht seien.

Augustin bedient sich zur Ausgleichung des Rhythmus mit dem Metrum 1- und 2-zeitiger Pausen.

Die Stellen aber bei Plethon in Vincent 'Notices et extraits' lauten, p. 274: *Το μὲν οὖν ἑλαττοτέρου φωνῆς ἐμμελὲς* dies geht hier nicht auf tragische *ὑμνῶν*, sondern auf musikalische Komposition *μέγας φθόγγων εἶναι, αὐτὸν τὸν μὲν τῆς βραχυίας ἐκλείβει χρόνον ἑνός γιννομένου, τὸν δὲ τῆς μακρῆς δυνὶ μὲν τὰ πολλά, γίνεσθαι δ' ἐν ταῖς μελωδίαις καὶ πλείω, und p. 238 Ann. 4: Οὐδὲ γὰρ σὺν λαβῇ, τῆς μὲν μακρῆς, τῆς δὲ βραχυίας, καὶ τῆς μὲν βραχυίας ἑνός αὐτὸ γιννομένου, χρόνον, τῆς δὲ μακρῆς δυνὶ μὲν τὰ πολλά, ἐν δὲ ταῖς μελωδίαις λαβ' ὅτε καὶ*

versteht. Die bildliche Übertragung aus der Orchestik in die Metrik hat noch spät Drac. Straton. p. 135: τοῦ αὐτοῦ ποδὸς διδιόνοτος τὸν ὅλον στίχον, διδιόνων γὰρ ὁ εἰς τοὺς ὁ διάφορος τὰς πέντε χώρας πέντε ἀνοικτεῖ στίχους. Auch der Name *χώρα* in der Metrik stammt aus der Orchestik, ist aber nicht auf den Platz, *sedes*, einer kurzen Silbe beschränkt. Man mag fragen, warum denn die Einheit mehrerer Schritte ein Schritt heiße. Dies erklärt sich wohl dadurch, daß in den einfachsten solcher Einheiten, $\cup \cup, \cup -, - \cup, - -$, je einer der beiden Füße je einen Schritt that und von ihnen, da auch katalektische Metra vorkommen, nur dann der letzte *ποὺς* des Metrums als vorhanden und nicht eine Hyperkatalexe angenommen wird, wenn die *θίσις*, der starke Schritt, Taktteil da ist. Dieser eine Schritt der *θίσις* gilt für den wesentlichen, wichtigeren, und wenn er da ist, sagt man, es sei ein *ποὺς* da, indem man die *ῥίσις* als zugehörig be-

das *genus*, der Anonymus aber eine Art, dasjenige *ἴδιος* definierte, welches *κατοχοῦν* den Namen des *γίνος* trägt. Nach letzterem ist er eine Vereinigung des *ἑφ' ἑ* und der *διαστολή*, d. i. der Verbindung und der Trennung zweier Töne. Im *ἑφ' ἑ* wird durch *τω* u s w, eine *διαστολή* durch *τατω* u dgl, ein *μετρητός* durch *τατω* u dgl. ausgedrückt. Die Meinung ist nicht, daß immer ein *ω* oder *τ* in *τατω* der Texte stehen müsse, sondern daß durch *τ* und *ω* beispielsweise Verschiedenes bezeichnet werden soll. Das *τ* nun ist explosiv; es muß beim Übergang von *τω* zu *τω* eine Verstärkung des Zungendrucks an die Zähne von dem schwächeren *ω* zu dem für das stärkere *τ* erforderlichen, eine Veränderung in der Artikulation stattfinden, und so bezeichnet *τατω* ein Singen zweier an Ende und Anfang verschiedener artikulierter Silben. Es findet eine Trennung statt. Bei *τατω* ist das nicht der Fall; es bleibt dieselbe Artikulation an Ende und Anfang. Dies ist eine Verbindung, ein *ἑφ' ἑ*. Zugleich aber geschieht doch ein Abbruch des Vorhergehenden, des *ω* zum Anfang des wiederholten Vokals *ω*, also auch eine Trennung. Es ist anders, als wenn der tönende Vokal nur taktgemäß *impellitur*. Dies wäre *ταω* zu schreiben und kommt bei der bleibenden gleichen Tonhöhe nicht vor. Es findet sich, wie überhaupt ein *ἑφ' ἑ* von Vokal mit Vokal, nur bei verschiedener Tonhöhe, und dem gemäß bei demselben Vokal nur beim Intervall einer Quart; analog würde es bei einer Oktave z. B. *ταω* sein. Der Grund ist doch wohl kein anderer, als daß die verschiedene Tonhöhe eine Verschiedenheit ausdrückt und so auch die Verschiedenheit zweier Silben, welche dieselbe wiederholte Silbe and, schon dadurch für ausgedrückt angesehen ward; daß aber bei gleicher Tonhöhe ein bloßes taktmäßiges *impellere* desselben Vokals als taktmäßiges Verlängern desselben gegolten hätte, aber vermieden werden soll.

Aus dem *μετρητός* also folgt nichts für längere als zweizeitige Silben in der *χορεία* der Tragödie.

Ebenfalls aus dem Trillern nicht; überhaupt nicht. Denn beim Triller werden die beiden Einzeltöne gar nicht gemessen und berechnet. Dann müßte es ja Zeiten unter 1 gegeben haben. Allein die Alten teilten die 1 nicht, wie wir in unsern Takten, sondern setzten sie zusammen, multiplizierten sie. Wenn also Triller in Tragödien vorkamen, so ward ihre Dauer auch nur die als Gesamtheit berechnet. Daß aber das anders als beim Melismos gewesen und über Zweizeitigkeit hinausgegangen sei, ist nirgends berichtet. Auch orchestisch mochten solche Triller, wenn sie vorkamen, durch abwechselnden Gebrauch der beiden Füße dargestellt werden, wie z. B. Fauns Elener Triller, auch Pralltriller darstellte; aber der Tanzende blieb dann so lange auf den Stellen der beiden Füße, als er mit ihnen trillerte, und erst der erste Schritt weiter gehörte zur folgenden Silbe.

trachtet und nicht mitzählt. Ein solcher stärkster Schritt ist dann in jedem $\mu\epsilon\tau\acute{\rho}$, auch dem zusammengesetzten, vorhanden.

Diese Übereinstimmung der Verhältnisse in den Zeiten und Räumlichkeiten erleichterte dem Publikum das Urtheil über die Richtigkeit des Zeitmaßes, ob der Vortragende dieses beobachtete. Denn an der Größe des Schrittes sah es, wie lange nachher derselbe nicht nur stehen, sondern auch singen sollte. Und so verstehen sich die Worte Ciceros de orat. III § 196: *Itaque non solum verbis arte positae moventur omnes, verum etiam numeris ac modis. Quotus enim quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paululum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret aut perductione longius, theatra tota reclamant.* Dasselbe wird dann auch von $\chi\omicron\acute{\rho}\omicron\iota\omicron\varsigma$ vocibus, dem Hoch und Tief, gesagt. Man brauchte auch die Zeiten, besonders die alogischen und die irrational verminderten und vermehrt, nicht so ängstlich auszuführen, was ja ohnehin nicht vollkommen möglich ist; genug, wenn der Hörer wußte, daß das Plus und Minus der Zeiten dem der Räume analog sein sollte und es annähernd sei. Dazu kam, daß das räumliche Maß im Theater ein für alle Stücke festes, auf die Einheit von 1 Fuß bezogenes war, worauf die Größen der Schritte bei allen Abweichungen durch ausgleichende Abweichungen zurückgeführt wurden; dagegen die Zeitgrößen, welche die Einheit bildete, immer von dem Tempo der einzelnen Musikstücke abhängig, also der $\chi\omicron\acute{\rho}\omicron\iota\omicron\varsigma$ $\mu\epsilon\tau\acute{\rho}$ eine nicht für immer, sondern nur eine für das jedesmalige Stück feste Größe war. So war der zeitliche Rhythmus, den Aristoxenus den chorischen und bloß in der Lexis oder dem Ton vorhandenen allgemein zusammenfassend in späterer Auffassung den $\alpha\iota\tau\omicron\varsigma$ δ $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ nennt, auf die Symmetrie des leiblichen Rhythmus, der Schrittbewegungen gegründet, soweit er in dem Theater vorkam. Unser moderner Rhythmus aber ist ein zeitlicher, und ob uns die antike zusagen würde, ist eine Frage, namentlich der tragische, von dem Athen. XIV 628 f sagt: $\sigma\chi\epsilon\delta\omicron\nu$ $\gamma\alpha\rho$ $\omega\sigma\pi\epsilon\rho$ $\epsilon\zeta\omicron\pi\lambda\iota\sigma\iota\alpha$ $\tau\iota\varsigma$ $\eta\nu$ η $\chi\omicron\acute{\rho}\omicron\iota\alpha$. Vgl. ebenda 628 d: $\epsilon\iota$ $\delta\epsilon$ $\tau\iota\varsigma$ $\alpha\iota\tau\omicron\varsigma$ $\delta\iota\alpha\theta\epsilon\iota\eta$ $\tau\eta\nu$ $\sigma\chi\eta\mu\alpha\tau\omicron\chi\omicron\iota\omicron\nu$ $\kappa\alpha\iota$ $\tau\alpha\iota\varsigma$ $\mu\epsilon\tau\acute{\rho}$ $\epsilon\pi\iota\tau\upsilon\gamma\chi\acute{\alpha}\nu\omega\nu$ $\mu\eta\delta\iota\nu$ $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\omicron\iota$ $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}$ $\tau\eta\nu$ $\delta\omicron\rho\chi\eta\sigma\iota\nu$, $\sigma\acute{\upsilon}\tau\omicron\varsigma$ δ' $\eta\nu$ $\alpha\delta\omicron\delta\omicron\chi\iota\mu\omicron\varsigma$. Der Vortrag der Gesänge war also der Orchestis entsprechend und ebenso militärisch scharf abgemessen. Vgl. Plutarch. Quaest. conviv. IX 15: $\delta\acute{\omicron}\delta\epsilon\iota\varsigma$ δ' $\omega\sigma\pi\epsilon\rho$ $\epsilon\nu$ $\gamma\rho\alpha\phi\iota\chi\eta$, $\tau\grave{\alpha}$ $\mu\acute{\iota}\nu$ $\pi\omicron\iota\eta\mu\alpha\tau\alpha$ $\tau\alpha\iota\varsigma$ $\chi\rho\acute{\omega}\sigma\iota\nu$ $\iota\sigma\chi\iota\nu\alpha\iota$, $\tau\grave{\alpha}$ $\delta\epsilon$ $\delta\omicron\rho\chi\eta\sigma\iota\alpha$ $\tau\alpha\iota\varsigma$ $\gamma\rho\alpha\mu\mu\alpha\iota\varsigma$, $\epsilon\pi'$ $\omega\nu$ $\delta\omicron\rho\lambda\acute{\epsilon}\tau\alpha\iota$ $\tau\grave{\alpha}$ $\epsilon\iota\delta\eta$. Man darf jedoch nicht vergessen, daß es Griechen, im besonderen Athener waren, von denen auch in der Orchestis das Wort des Euripides im Chor der Medea V. 824 ff. gilt, daß sie waren $\alpha\iota\epsilon\iota$ $\delta\iota\grave{\alpha}$ $\lambda\alpha\mu\pi\rho\upsilon\tau\acute{\alpha}\tau\omicron\upsilon$ $\beta\alpha\lambda\upsilon\omicron\nu\tau\epsilon\varsigma$ $\acute{\alpha}\beta\rho\omega\varsigma$ $\alpha\iota\delta\epsilon\iota\omicron\varsigma$, daß Harmonia die 9 Mussen geboren habe und die Weisheit in den Gärten der Kyprien pflückt werde.

Alles Bisherige, was ich zu entwickeln und zu begründen suchte, ist nur von theoretischer Natur. Und insofern wäre ebenso unfruchtbar wie alle Darstellungen der antiken musikalischen Theorie, und noch unfruchtbarer und auch unsicherer, weil diese orchestischen Erörterungen mehr auf Schlüssen beruhten.

weniger auf direkten Angaben beruhen als die musikalischen Darstellungen

Allein wir sind imstande, wenn auch nicht mit durchgehend voller mathematischer Sicherheit, die verloren gegangene orchestrischen Kunstwerke so weit wiederherzustellen, als die Schritte auf der Thymele und dem Proscenium dasselbe bilden; während die musikalischen Kompositionen, wenn nicht noch irgendwo Abschriften entdeckt werden, unwiederbringlich verloren sind.

Eine Zeichnung oder Beschreibung des orchestrischen Rhythmus von bestimmten, einzelnen Chortänzen eines erhaltenen Dramas haben wir nicht mehr. Da nun aber die *χορεία* aus *ὥδή* und *ὄρχησις* = *ἑυθμός* besteht und die *ὥδή* nicht ohne Teilnahme an dem zeitlichen Rhythmus ist, sondern sich nach dem zeitlichen Rhythmus der *ὄρχησις* in ihrem Zeitmaße richtet (vgl. die oben angeführten Worte aus Athenäus *κατὰ τὴν ὄρχησιν μέγας*), so können wir aus der *ὥδή* auf die *ὄρχησις* schließen.

Die *ὥδή* ist aber ein gesungenes Wort und befaßt 2 *ἑυθυμίζόμενα*, Ton und Wort.

Hätten wir Abschriften der ältesten Handschriften mit Notenbuchstaben, Längenzeichen und rhythmischen Weisungen, so könnten wir nach dem musikalischen Rhythmus uns den orchestrischen vorstellen suchen. Wir haben jedoch keine Überreste von der dramatischen Musik.

Unter den kleinen Überresten der antiken Musik sind die *ρόμοι* des Mesomedes kitharodisch, Westphal 'Metrik' II S. 632. Die Beispiele aus dem Anonymus sind nur für Instrumentalmusik, Brambach 'Metrische Studien zu Sophokles' S. XXI; und wenn auch ihre Transpositionsskala zu den der Aulodik, Kitharodik und Orchestik gemeinsamen gehört (Westphal a. a. O. und Anhang zur 'Metrik' I S. 50 ff.), so geben sie doch für Analyse einer dramatischen Chormusik keinen Anhalt, weil diese verloren gegangen ist. Und was man über mehr als zweizeitige Zeichen aus ihnen etwa schließen möchte (Brambach a. a. O. S. XX, XXI), könnte sich in dieser Flötenschule bloß auf Aulodik beziehen; und es fehlt an dem nötigen besonderen Anknüpfungspunkt zur Beziehung desselben auf Orchestik. Endlich aus der Melodie zu Pindars Pyth. I folgt, abgesehen von dem Zweifel an ihrer Echtheit, und selbst wenn man die Übereinstimmung der melodischen Schlüsse mit den Schlüssen der metrischen Teile unbedingt voraus annimmt, nicht die Rhythmisierung in gleichen Takten, wie Westphal will a. a. O. II S. 629 ff. Denn jene Übereinstimmung fände ebensowohl statt, wenn man mit lauter metrischen Quantitäten von 1 und 2 müße. Im besonderen aber kann er nichts für Kürzen unter 1 daraus folgern, weil er keine *χορὸν πρόπρον* in ihr verkürzt.

Können wir also aus musikalischen Kompositionen dramatischer Texte nichts für Orchestik schließen, so bleibt uns nur übrig, uns an die Metra der Lexis, der Texte zu halten. Durch deren *perrestigatio*, qua, nach seit G. Hermanns a. a. O. p. 723, *nondum quisquam ad hunc finem* genau mit Zählung des Einzelnen

und Ganzen *usus est*, müssen wir versuchen, das Verständnis des orchestischen Rhythmus und diesen selbst zu erschließen. Damit haben wir dann *eo ipso* auch den musikalischen Rhythmus gefunden.

Der Rhythmus nun ist *numerus*. Zählen wir also vor allem die metrischen Zeiten und zwar nicht bloß im einzelnen, sondern auch im ganzen. Letzteres versäumt man. Allein Eurythmie ist nicht bloß Verhältniß von Teilen zu Teilen, sondern auch der Teile und des Ganzen zu einander.

Man möchte hierin von vornherein eine unkünstlerische Absicht sehen und es für unmöglich erklären, auf diesem Wege ein schönes und dem Publikum verständlich gewesenes Kunstwerk zu entdecken und annähernd wiederherzustellen. Das Gesuchte scheint ein Zahlenkunststück, in Bezug worauf ebenso gut und noch mehr als von anderen modernen Hypothesen zur Erklärung der musikalischen Eurythmie der Alten der Tadel gelten müßte, welchen Brambach a. a. O. S. 57. 105. 106 ausspricht. Und da ich finde ich nun thatsächlich auf jenem arithmetischen Wege vollendete symmetrische Zahlenverhältnisse, und zwar ohne berechnete Kürzungen und der 1 und Längen über 2 und ohne Pausen, und mit konsequenter Durchführung der Position auch zwischen den Metren, und mit weniger Konjekturen im Text des Hippolyt, als sie A. Kirchhoff gemacht hat. Wie sollte das der Zufall sein? Es gilt also, statt diese arithmetische Symmetrie zu leugern, sie dem Modernen künstlerisch begreiflich zu machen, indem sie orchestisch verkörpert wird.

Zuerst sind die *χοροὶ πρώτοι* der *κῶλα, μέτρα, στροφαί*, des ganzen *χορικόν, κόμπος* zu zählen, wie sie von den Handschriften überliefert sind oder durch eine mit Rücksicht auf den Sinn oder das Metrum nötige Konjektur gegeben werden. Letztere Notwendigkeit ist aber mit höchster Vorsicht anzunehmen; und wo irgend ein Zweifel an ihr bleibt, ist die Entscheidung von der Rücksicht nicht auf die Stelle selbst oder Responsion, sondern auf die Gesamtsymmetrie des *χορικόν* oder *κόμπος*, ja schließlich aller nicht episodischen Teile zusammen abhängig.

Dabei wird man *παλλὰγὰι*, Veränderungen, ideell zu Grunde liegend der Größen und Verhältnisse finden.

Aus der Zahl und Verteilung und Art der zweifellos gegebenen *πόδες*, akatalektischer und hyperkatalektischer, katalektischer, brachykatalektischer, verglichen mit jenen ideellen und veränderten Größen, ergibt sich fern nach symmetrischen Gesichtspunkten im einzelnen und ganzen die Zahl und Verteilung und Art der *πόδες* überhaupt, der ideellen und veränderten. Dabei wird namentlich oft ein Aufschluß über päonische *πόδες* gewonnen.

Hierauf ist die Übertragung des Rhythmus der *λέξεις* in den der *ὁρχησις*, die Übersetzung der Worte in Bilder vorzunehmen.

Zuerst ist im Verhältnis zur Zahl der Choreuten (im Hippolyt 1 und im Anschluß an die durch die *ὁρχησις* ebenso wohl wie durch die *λέξεις* ausdruckende und in der letzteren ausgedrückt vorliegende Gliederung der

Gedankens die Verteilung der $\kappa\acute{\alpha}\lambda\alpha$, $\mu\acute{\epsilon}\tau\epsilon\gamma\alpha$ an die Choreuten durchzuführen, indem jeder Choreut ebenso viele als jeder andere enthält. Davon die Seitenschritte zu Anfang der Wege ab.

Bei den Schauspielern findet eine solche Verteilung nicht statt, soweit hier die Verteilung der Worte schon gegeben ist. Soweit sie nicht feststeht, giebt auch die Rücksicht auf diese Seitenschritte ein Moment für die Abteilung ab. Sie kommt aber überhaupt hier bei der Kolonabteilung mit in Betracht.

Ebenfalls ist eine Übersicht der etwa vorkommenden pöonischen und dochmischen $\rho\acute{o}\delta\acute{o}\varsigma$ in gleicher Weise und Rücksicht damit zu verbinden.

Diese verschiedenen Thätigkeiten sind aber nicht als durchaus gesonderte, in der angegebenen Reihe erfolgende Prozeduren so anzusehen, als ob jede frühere erst ganz beendet sein müßte, ehe die spätere beginnen könne. Vielmehr erfolgen sie nur im ganzen in dieser Reihenfolge, durchkreuzen sich jedoch vielfach, indem immer eines in dem Gesamtsystem auf das andere hinweist.

Mit Rücksicht auf alles dieses, womit sich dann noch aus dem Sinn entnommene Momente verbinden (was besonders auch für die Schauspieler in Betracht kommt), findet man die Anfangs- und Schlufsstellungen der Choreuten und läßt nun von ihnen die den metrischen Kolen entsprechenden Wege ausführen, indem man sich Schritt für Schritt von den Silben geradeaus führen läßt, die Seitenschritte aber je nach dem Einzelfall und Zusammenpassen zum Ganzen rechts oder links wählt. Ist ein Weg kürzer als sein ideelles Grundmaß, so muß der folgende noch in derselben Richtung, doch mit einem Seitenschritt, weiter gehen, bis das Grundmaß erreicht ist; und der übrige Teil dieses folgenden Weges ist dann wieder ebenso mit dem ideellen Grundmaß dieses folgenden zu vergleichen. Ist ein Weg länger, so wird er so viel weiter über sein ideelles Grundmaß hinausgeführt, und der folgende mit seinem Seitenschritt beginnt so viel später. Wird das Ziel der vorwärts oder zurück führenden ideellen Wege in einem dann noch nicht fertigen Wege erreicht, so wird in demselben Wege umgekehrt geschritten. Die Schlüsse aller Wege in jedem $\chi\omicron\rho\omicron\chi\acute{o}\nu$ bilden eine symmetrische Aufstellung.

So findet man, je nach der Kunstleistung des alten Poeten, eine mehr oder minder ausdrucksvolle Orchestis. Das mannigfaltige und verschlungene Zahlensystem der sprachlich-metrischen Symmetrie, welches sich weder fortlegen noch für zufällig erklären läßt und weder bloß durch das Ohr und die Erinnerung an die Zeiten vom Publikum hat verstanden werden, noch bloß für eine mühsame Berechnung des einsam die Partitur studierenden Gelehrten hat bestimmt sein können, wird in Verbindung mit diesem orchestischen Rhythmus leicht verständlich, sichtbar fürs Auge, übersichtlich. Daß dieses bei dem gebildeten Zuschauer noch mehr als bei dem ungebildeten der Fall war, ist natürlich; doch gilt es auch für den letzteren. Daß jeder Zuschauer am Schluß der Aufführung alles Gesehene bestimmt erinnerte und das ganze System im Geiste völlig überschaute, behaupte ich

nicht. Das war ebenso wenig möglich und nötig, wie heutzutage bei einer Oper, wobei man noch dazu ein Textbuch und eine Partitur haben muß. Dazu ist für den Kunstverständigen das vorübergehende oder nachfolgende Studium da. Ähnlich sagt Boeckh 'Metr. Pind.' p. 192: *Alque adeo hoc poetarum ars recondita videtur esse, ut ne veteres quidem ipsos, praeter perfectos musica perspicere arbitrer stropharum adnotationem potuissent: sed capientiam audientes generositas numeri, sed delineabat carminis dulcedo et tanquam percutebat animus sonorum tanta vis et magnificentia. Ac quum nemo sed paullo eruditior, qui non musica esset imbutus, certe complecti mente simplex integras poterant haud dubie, quaeque sibi responderent in antistrophiis, non advertere, adiuvantibus praesertim cantus atque instrumentorum concentu a saltatione.*

Für den Poeten selbst aber wurde die Verfassung des metrischen Textes durch diese Beziehung zur Orchesis nicht sehr erschwert. Er mußte freilich streng dieselben Kürzen und Längen, wie für die Schemata der Stellung der Füße, auch stets für die Silben beobachten. In solchen Metren jedoch begeistert und frei zu dichten, war nicht schwerer für ihn als z. B. für Platen, in selbstgebildeten Versmaßen seine Hymnen und Oden zu schaffen. Es war aber leichter, als es für den Übersetzer das Nachdichten gegebener Gedanken und Worte in einer andern Sprache ist. Übersetzen kann man mit einem doppelten Zweck. Entweder will man die antiken Rhythmen möglichst wiedergeben. Da diese in den mehrsehn Theilen der Tragödie nicht bloß oder zunächst metrische waren, sondern orchestrische, so hat das nur dann einen richtigen Sinn, wenn man dabei an orchestrische Aufführung mit Gesang denkt. Thut man dies aber nicht, so giebt die bloß gesprochene Metrik gar kein einigermaßen entsprechendes Bild des Antiken wieder. Dann thut man besser, sich von dieser metrischen Fessel zu befreien und in der Weise zu übertragen, wie es Wilhelm Jordau so schön mit dem Sophokles gethan hat, nämlich in freien, kurzen Rhythmen, und statt der Trimeter Quinare für die Episodien zu gebrauchen.

Ob und wie nun von den alten Poeten die Orchesis schriftlich dargestellt worden sei, ist eine nur annähernd zu beantwortende Frage.

Einen gewissen Anhalt giebt die Stelle bei Boetius 'Institut. music.' IV 3, wo es nach der Friedleinschen Ausgabe [S. 308 f.] so lautet: *Veteres enim musici propter compendium scripturae, ne integra semper nomina necesse esset apponere, excogitaverunt notulas quasdam, quibus necesse erat locutula notari easque per genera modosque divideret, simul etiam hac brevitate capientes ut, si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere super versum musica metri compositione distinctum, has sonorum notulas adscriberet, in quo modo repperientes, ut non tantum carminum verba, quae litteris explicarentur, sed melos quoque ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posset tamque duraret. Die notulae, von denen hier die Rede ist, sind die Vokal- und Instrumental-Noten. Sie wurden theils überhaupt der Kürze der Schrift halber von den *veteres* erfunden, d. i. also von den schon vor Eurycles*

Lebenden, die sich ja ihrer schon bedienten, teils war es diesen Alten bei dieser Kürze zugleich besonders darum zu thun (*cupantes*), diese Noten über komponierte Verse zu schreiben. Es handelt sich also um das Verhältnis der Notenschrift zur Versschrift. Was daher nun über letztere gesagt wird, muß in diesem Zusammenhang sich auf Kürze und Länge der letzteren beziehen, weil ja die Kürze der Notenschrift in räumlichem Verhältnis steht. Die Poesie war in Verse abgeteilt geschrieben, und ein solcher Vers war *rythmica metri compositione distentus*. Das Metrum, das Versmaß des Verses, war rhythmisch komponiert, d. h. also in der Schrift war sichtbar der Rhythmus, die verschiedenen oder gleichen Rhythmen in einem Verse, ausgedrückt. Es war mithin eine Abteilung in Rhythmen da. Die Art dieser Abteilung deutet das *distentum* an. Dies *dis* kann daher nicht auf die Trennung eines Verses von einem andern gehen, den man sich ohnehin nicht gut daneben, sondern besser darunter geschrieben denkt. Vielmehr geht das *dis* auf die Ausdehnung des Verses selbst. Nicht nach Worten, sondern nach Rhythmen, Füßen teilte man die gesungenen Silben ab. Indem man Zwischenräume zwischen den Füßen machte, während man in den Füßen die Buchstaben enger schrieb, dehnte man den ganzen Vers auseinander. Nun aber wollte man die Noten über die Silben schreiben, und dazu bedurfte man also kurzer Zeichen für die Töne, d. i. der *notulae*. Von Taktstrichen ist hier keine Rede. Auch die Quantitätszeichen \vee , $-$, \sqcup , \sqcap , $\sqcup\sqcap$, werden nicht erwähnt, was darauf deutet, daß die Quantität der Noten in dem metrischen Silbenwert meist schon mitgegeben war und meist demnach auf 1 und 2 sich beschränkte. Später, als man den Vers nicht nach Versfüßen, sondern nach Worten abteilte, schrieb man die Namen der Versfüße bei, wie die Hymnen des Dionysius und Mesomedes zeigen. Die *tristes* aber hatten das nicht nötig. Auch die Noten schrieben sie einem gesungenen Gedicht, *carmen*, nicht immer bei; das zeigen die Worte *si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere*. Man vergleiche mit dieser Erklärung die gleiche von Oskar Paul in seiner Übersetzung S. 105.

Es wurden somit die *νόδας* des Rhythmus schriftlich dargestellt. Wir dürfen annehmen, daß dieses sowohl bei einem bloß gesungenen als auch bei einem mit *Orchesis* verbundenen Melos geschah.

Wurde aber auch die *orchestische* Ausführungsweise der *νόδας* schriftlich bezeichnet, angedeutet?

Schon von den Noten heißt es: *si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere*. Es war also nicht immer die Absicht der Musiker, *ut melos in memoriam posteritatemque duraret*. Sie teilten manchmal, wohl also durch eigenes Singen und Spielen, nur mündlich für gegenwärtige Zwecke eintübend ihr *melos* mit. Sollte mehr Sorge für *Orchesis* getragen worden sein? Daß die tragischen Melodien verloren gegangen sind, mag auch darin liegen, daß man die enharmonischen Partien mit ihren Diesen schon zu des Aristoxenus Zeit zu schwer fand. Allein die *orchestische* Kunst verstand man auch bald nicht mehr, und so könnte es *orchestischen* schriftlichen Darstellungen, wie musikalischen, aus ähnlichem Grunde gegangen sein.

Dafs es aber solche orchestische schriftliche Darstellungen irgendwelcher Art gab, dafür spricht der Umstand, dafs berühmte Tragödien wiederholt lange nach dem Tode der Verfasser aufgeführt waren. Man kann nicht annehmen, dafs dafür die Orchestis immer neu komponiert ward. Ebenso wenig möchte es annehmbar sein, dafs sie ganz im Gedächtnis der Darsteller oder eines von ihnen, namentlich des Koryphaus, haftete, dafs er sie nach Jahren wieder mündlich überlieferte. Vom Poeten selbst lafst sich das kaum denken, der so viele Stücke nach einander komponierte. Das wäre schon eher denkbar, dafs nur die Hauptsachen des Tanzes angegeben waren und dazu das Detail immer neu überliefert und auch wohl erfunden ward, wie das ja bei unsern grossen Orgelkompositoren früher zu geschehen pflegte. Irgend welcher schriftlicher Fixierung bedurfte es aber.

Bei den Aufführungen nach Jahrhunderten müssen allerdings Veränderungen an den Stücken vorgenommen worden sein, weil man weder enharmonisch singen noch tragisch tanzen konnte; wie denn auch das Gell zur Stellung eines tragischen Chors auf der klassischen Bühne, nämlich in Athen selbst, ausging. Man änderte gewifs mit Berücksichtigung der früheren Kompositionen, wie z. B. Mozart mit der Gluckschen Oper gethan. Auch die alten schriftlichen Anzeichnungen vervielfältigte man nicht mehr; und so sind sie verloren gegangen.

Vielleicht darf man etwas Analoges wie bei unsern Partituren und ausgeschriebenen Stimmen sich vorstellen.

Der Poet verfaßte für den Gesang eine Aufzeichnung der gesamten gesungenen Worte mit den Vokal- und Instrumental-Noten darüber.^{*)} Jeder Sänger aber erhielt Abschriften seiner Stimme nebst den nötigen Bezeichnungen davon, wo er einzufallen und wo und wie lang er zu pausieren hatte.

Für die Orchestis gab es wohl eine eigene Darstellung daneben. Aus den einzelnen Angaben der Scholiasten über die Gebärden möchte ich vermuten, dafs einzelne solche Bühnenweisungen bei den Stücken, wie bei unsern Dramen, vorhanden waren. Vollständig aber waren die Gebärden des Leibes, des Kopfes und der Hände gewifs nicht angegeben. Allein beim Rhythmus der Schritte mochte es sich anders verhalten. Zu seiner Erfindung mochte der Poet eine kleine Nachbildung der Thymele und des Proscaeniums in Holz besetzen. Die Partitur dann enthielt für jeden Takt

^{*)} Dazu gehörten auch Partien, wo vielleicht nur öfter eine *Trochaea* des metrischen Sprechens angegeben ward, ohne dafs jede Silbe ihren *emphatica* Ton bezeichnet erhielt. Xenoph. Sympos. VI 3: ἡ οὖν βοτάνη, ἔφη, ἄσπερ Νικοστράτος ὁ ἑσπερίτης περιάμειρα πρὸς τὸν αἶλόν καθίστην, οἷω καὶ ὑπὸ τὸν αἶλόν αὐτὸν διαλέγεται. — Im übrigen vgl. Sext. Empir. adv. mathem. VI 163q (ed. Boeckh 1842) αἰεὶ γὰρ τοὶ καὶ οἱ ποιηταὶ μελοποιεῖν λέγουσι, καὶ τὰ Ὀνόμαζον ἔπη τὸ ποιεῖν πρὸς λέξαν ἥδιον ὡσαύτως δὲ καὶ τὰ παρὰ τοῖς τραγικοῖς μέλη καὶ στάσια, φωνάζοντι τινα ἰπίζοντα λόγον. Vgl. Geppert 'Altgr. Bühne' 263 f. Schol. Nub. Aristoph. 318 παρὶ βρομῆς: Ἄντ' τοῦ πολέμου, πολλὰ βρομῶσα προσέειπον γὰρ καὶ ταῖς τραγωδίαις καὶ τοῖς κωμικοῖς χοροῖς. R. — Vesp. 682: Ἰθὺς δὲ ἦν ἐν ταῖς ἐξοδαῖς τῶν τῆς τραγωδίας χορικῶν προσώπων προηγείσθαι ἀόλητην.

eine Nachzeichnung, ein Diagramm des für ihn jedesmal zur Anwendung kommenden Teils der ganzen Thymele und des ganzen Proscaeniums; und jedem Tänzer wieder wurde der für seinen Tanz gebrauchte Teil nachgezeichnet. Darin wurden dann die Wege der Tänzer gezeichnet. Vielleicht aber war auch nicht einmal diese Anschaulichkeit nötig. Es konnte durch einzelne Buchstaben und Ziffern der Tanz ebenso gut, wie bei unsern Schachpartien, bezeichnet werden. Und dann mochten die Tänzer beim *podidiázulos* an seinem Minaturtheater anschaulich an Figuren die von ihnen zu machenden Schritte sehen und nachher im Übungsplatz des Chors auf einem Boden einüben, der eine genaue, gleich große Nachbildung der wirklichen Stätten der Aufführung war. Die Größe der Thymele und des Proscaeniums waren nicht der Art, daß sie das unmöglich oder besonders schwer machten. Und man kann auch nicht annehmen, daß man die Übungen öffentlich vor aller Augen im Theater selbst vorgenommen habe und daß die Thymele stets aufgeschlagen vorhanden war. Das Vorhandensein eines solchen Übungsplatzes ist auch bezeugt, Schneider 'Att. Theaterwesen' Anm. 140.

Alle schriftlichen Diagramme und Aufzeichnungen von Orchestern aber, wenn es solche gab, sind spurlos verloren gegangen. Eine einzige wäre ins mehr wert als alle die abstrakten Namen von Tänzen bei Pollux und bei Athenäus.

Ich versuche denn nun im Folgenden, aus dem überlieferten metrischen Text der melischen Teile des Hippolyt eine hypothetische Darstellung der Orchestis derselben abzuleiten.

Bei einfacher Zählung der Zeiten, wenn ich alle Längen 2-zeitig und alle Kürzen 1-zeitig nehme, finde ich eine vollkommene Gesamtsymmetrie der *ῥυθμίς* als eine gegliederte Einheit, und ebenso wieder in jedem der beiden *ῥόμοι* eine in sich einheitliche Bildung. Ich beobachte dabei ausnahmslos die Position, sogar in den Schlußsilben der Metra, die Indifferenz und den Status, und konjuriere im Text weniger als A. Kirchhoff. Auch Pausen wende ich nicht an.*) Ich binde mich also im höchsten Grade. Und doch finde ich jene Gesamtsymmetrie.

Mit dem bloßen Ohr ist diese nun so nicht zu begreifen. Man hat daher versucht, durch Dehnungen und Kürzungen der metrischen Werte von 1 und 2 Taktgleichheit herzustellen. Allein wozu dann überhaupt jene ausgebildete Symmetrie der *numeri*, welche ich bei der Messung bloß mit 1 und 2 finde? Sie wären ja ein nutzloses Ding, bloß zum sofortigen Zerstören geschaffen. Vgl. G. Hermann 'Elem. doctr. metr.' Praef. VI: *prorsum enim tanta arte metra stropharum composuissent, si rhythmorum flexu tabulati vel obscurati essent numeri isti?*

*) Pausen sind nicht unbestimmte Zeiten zwischen Silben, Tönen, Schritten, sondern mit dem gemeinsamen Taktmaß gemessene, durch kein *ἑρμῆστιον* ausgefüllte, leere Teile des Taktes. Zeiten von unbestimmter Dauer zwischen Metren sind keine Pausen. Der *ῥόμος κενός* ist eine Pause. In meiner Hypothese wende ich ihn nicht an.

Es ist also eine andere Weise zu suchen, wie jene Symmetrie dem antiken Publikum als etwas künstlerisch Schönes erkennbar und genießbar wurde. Und diese Weise ist die orchestische, in welcher die σχήματα und ποσας mit Beibehaltung der Messung von 1 und 2 genau jene Symmetrie ebenfalls enthielten. In den Schritten aber und nicht in den σχήματα, also nicht in den Zeiten, sondern in der Durchmessung der Räume lag nach der oben angeführten Stelle des Plutarch Quaest. conv. IX 15 die ἐμπλεια, in dem ὁργίσσθαι ποσὸν παρὰ ποσόν. Daran schloß sich erst der zeitliche Rhythmus in gleichen auf 1 und 2 gebauten Verhältnissen der σχήματα, συλλαβαί, φθόγγοι an.

Ich will hier aber nur die Verhältnisse der melischen Partien untersuchen und gehe auf die in dem Dialog nicht ein. Gewiß ist auch dieser nach Zahlenverhältnissen in der Tragödie so gut eingeteilt gewesen, wie es Vitruv von der Komödie berichtet p. 104 Rose und Müller-Ströbing, Z. 11—14, wo es nach Angabe des Verfahrens der Pythagäer in ihren Schriften heißt: *Graeci quoque poetae comici interponentes e choro cantuum dividerunt spatia fabularum. ita partes cybica ratione facientes intercapedibus levant actorum pronuntiationes.*

I. Anhang zu Teil II.

Zur Erklärung des über die *τελευταία ἀδιάφορος* bei Aristides Quintil. p. 47 M. Gesagten.

Vor der Stelle des Arist. Quint. p. 47, wo er von der Adiaphorie der *τελευταία παντός μέτρον* handelt, geht eine Auseinandersetzung über die *μῦσαι καὶ κοιναὶ* (συλλαβαί) vorher, die so heißen διὰ τὸ ποτὶ μὲν βραχέας, ποτὶ δὲ μακράς ἐκπληροῦν χάρις, p. 46. Sie werden durch Positionsfähigkeit erklärt. Genommen werden sie von den φύσει μακραί, die auf einen langen Vokal ausgehen, den φύσει βραχεῖαι, wo eine Silbe mit dem Ende des Wortes endet, den θύσει μακραί, wo auf einen kurzen Vokal *mula cum liquida* folgt.

Die Adiaphorie der letzten *παντός μέτρον* ist etwas anderes. Ob ein Metrum auf sie folgt oder nicht, ob dessen Anfangsbuchstabe Positionseinfluß auf sie übt oder nicht, ob sie überhaupt *κοινή* sein kann oder nicht, das kommt nicht in Frage. Die *τελευταία* ist in allen Fällen *ἀδιάφορος*, d. h. sie darf kurz oder lang sein, und dabei die Quantität des thematisch beabsichtigten *ποῦς* haben, oder *brevis pro longa, longa pro brevi* sein, ist aber in jedem Fall eins von beiden, kurz oder lang.

Bei der *κοινή* kommt in Frage, ob eine Silbe vor einer folgenden, von der nur der Anfangsbuchstabe in Betracht kommt, aus lang oder kurz, was sie ist, kurz oder lang werden kann. Bei der *ἀδιάφορος* aber kommt in Frage, wie sich eine Silbe zum *ποῦς* verhält, und dabei ist die folgende Silbe ganz in Betracht zu ziehen, d. h. nicht bloß mit ihrem Anfangsbuchstaben, sondern mit allen ihren *στοιχεῖα* und ihrer eigenen Position, nützlichlich ihrer Quantität.

Das Wesen der *ἀδιάφορος* wird hier von Aristides als anderweitig bekannt vorausgesetzt. Er erklärt nicht Wesen und Beschaffenheit der Adiaphorie, sondern giebt den Grund an, warum Adiaphorie immer bei der *τελευταία* stattfindet.

Die Adisphorie kann überhaupt vorn Ende eines Metrums zu Anfang oder in der Mitte desselben oder am Ende eines Metrums stattfinden. I 1. Hephaest. Gaist.³ I 34, 7: Ἐπειδὴ δὲ πᾶσα μέτρον (nämlich der Jambischen, sonst wäre es falsch) ἀρχὴ ἀδιάφορος, καὶ ὁ ἱαμβὸς (hier τὸ τέλει μέτρον ἱαμβικόν) ἐδίξαστο ἐν ἀρχῇ τὸν σπονδαῖον. — Erweitert auf 2 Silben wird diese Adiaphorie zu Anfang im ἀντισπαστικόν zu einer Adiaphorie des Fufses. Studemund 'Anecd. var. Gr.' I 122, 105 ad pag. 8, 9 AKQ in

Schol. Heph. Ambros. ἐπὶ τὸ ἀντισπαστικὸν δίμετρον τὸν πρῶτον ὁποῖον ποδὸς ἀδιάφορον λαμβάνει. Ebenda p. 140 ad p. 44, 14 ὁ πρῶτος im Ἀιόλιον πάντως δισύλλαβος ἀδιαφορεῖ; vgl. ad 44, 5 τὸ αἰολικὸν πάντως ἔχει τὸν πρῶτον ἓνα τῶν δισυλλάβων. — 2. Tractat. Harlei. bei Hephæst. Gaisf.² I 321, 13: ἡ κοινὴ ἢ τὸ μακρὸν εἰς βραχὺ τρέπεται, καταπεραιούμενον εἰς λόγου μέρος, ἔχον δὲ τὴν ἐξῆς ἀρχομένην ἀπὸ φωνήεντος, ὡς τὸ „θεῖτε δὲ ἐνέτατε“, ἢ τὸ βραχὺ εἰς μακρὸν, διχῶς δὲ, ἢ γὰρ περαιοῦται μὲν εἰς μέρος λόγου, τὴν δὲ ἐξῆς ἀδιαφόρως ἔχει ἀρχομένην, οἷον (II. 14, 1) „Μόρρα δ' οὐκ ἔλαθεν ἰαχὴ“, ἢ ἐπιφέρεται δύο σίμφωνι, τὸ μὲν ἡγούμενον ἄφωνον, τὸ δὲ ἐπόμενον ἀντισφολον, οἷον (II. 19, 287) „Πάροκλέ μοι δειλὴ“. Im bei dem vorher von dem Verf. des Tractatus Harkianus (wie von Heph. I 17, 15) angeführten Eröffnungsverse des 14. Gesanges der Ilias zu verweilen:] Hier (II. 14, 1) ist *i* die folgende Silbe, indem *i* deren Ende, Mitte, Anfang ist. Lang kommt *i* in *ιαχὴ* niemals vor. Die Meinung ist also: *Θεν* ist lang, mag die *ἐξῆς* mit Vokal kurz wie hier mit *i* anfangen (denn vom Digamma in *i* weiß der Tract. Harlei. nichts) oder lang, wie es *ῖ* in *ῖχῃ* thäte, oder mag sie, selbst kurz oder lang, positionbildend mit Konsonant anfangen. Die Adiaphorie ist hier die der folgenden Silbe; es ist gleichgültig, ob sie lang oder kurz ist, mit Vokal oder mit Konsonant beginnt. Man muß hier aber die folgende Silbe in dem ποδικῷ σχήματι c. mitnehmen, um den Fuß, *Θεν ἰα*, vollkommen zu erkennen. *προς ἐντελὴ γινώσκιν τῆς τοῦ ποδὸς ἐπισκέψεως* (worüber noch spezieller unten II. Heph. Gaisf.² I 28: *Παντὸς μέτρον ἀδιάφορός ἐστιν ἡ τελευτά σιλλαβή, ὥστε δύνασθαι εἶναι αὐτὴν καὶ βραχύναι καὶ μακράν· οἷον* (II. 2, 1) „*Ἄσπερ μὲν ἔα θεοὶ τε καὶ ἄνθρωποι ἱπποκορονται | Εἰδὼν πυρρὴν χίον· Ἄσπερ δ' οὐκ ἔχιν νήδυμος ἦνος* (es folgt zu Anfang von V. 3 „*Ἄλλ' ἔχιν*“). „*Ἐν μὲν γὰρ τῷ προτέρῳ μακρά ἐστιν ἡ τελευτά σιλλαβή, ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ βραχύναι*. Hier ist die Adiaphorie der *τελευτά* nicht durch ein allgemeines metrisches Schema, sondern durch ein historisches Beispiel von Metren eines Dichters exemplifiziert. Dafs sie auf ein nur theoretisches Metrum nicht gehe, dafs dabei Position durch den Anfang des folgenden Metrums, sei es eines nur theoretischen, sei es eines historisch vorkommenden, überhaupt in Betracht komme oder nicht, davon ist nichts gesagt. — Studemund 'Anecd. var. Gr.' I p. 139 ad Heph. Gaisf.² 41, 6: *πάν γὰρ ἔπος ἐξάμετρον καταληκτικὸν ἐστίν· εἰς δὲ δις σιλλαβὰς, τῆς τελευταίας ἀδιαφορουμένης μετὰ μικρῆς ἢ βραχυίας*. — Heph. Gaisf.² I 168, 4 Schol.: *καλεῖται δὲ παρὰ τοῖσι καὶ παρὰ λαμβόν, ἐπεὶ παρὰ τὴν τέλη τῶν ἱαμβίων μέτρων εὐρίσκεται ἢ ὅτι πυρρὴν καὶ ἡμβιον πορεται ὁμοίως εἰσι, περὶ τὴν ἰσχύτην σιλλαβὴν διαλλάσσοντες, ἥτις ἐστίν ἀδιάφορος ἐπὶ παντὸς μέτρον*. Diese *τελευτά* ist also nicht *ἄλογος, irrationalis*, sondern lang oder kurz. Ob sie auch *κοινὴ* ist oder sein kann, wird nicht erörtert. — Tract. Harlei. ebenda 323, 10: *ἡ δὲ ἔκτῃ (χώρα im jambiischen Trimeter) ἐστὶ μὲν ἀδιάφορος, ὡς ἐπὶ παντὸς μέτρον, δέχεται δὲ καθόλου τῶν ἡμβιον ἢ πυρρῶν*. Die *χώρα* ist der Platz des *πυός*.

Zu unterscheiden sind *κοινότης, ἄλογία, ἀδιαφορία*. Die *κοινότης* und *ἄλογία* gehen nur auf die Quantität der Silbe als solcher; die *ἀδιαφορία*

geht auf einen Fuß, sei es teilweise, sei es ganz, d. i. auf einen Teil oder die Gesamtheit der zu einem Fuß vereinigten Silben. Die *ἀλογία* ist die Irrationalität zwischen 1 und 2; die *κοινότης* die Fähigkeit, 1 aus 2 oder 2 aus 1 zu werden; die *ἀδιαφορία* aber die gegenseitige Gleichgültigkeit eines Fußes gegen Kürze 1 und Länge 2, wie von Kürze 1 und Länge 2 gegen einen Fuß.

Bei Aristides M. p. 47 ist nun die Meinung nicht: Wenn die letzte Silbe durch keine andere nachfolgende (d. h. dadurch, daß keine andere nachfolgt) losgetrennt ist, dann tritt der Fall ein, daß man von der letzten Silbe sagen kann, sie sei von einer Länge. Denn die *Adiaphorie* wird hier von Aristides erörtert; diese ist aber die Eigenschaft einer bestimmten, namentlich letzten Stelle im Vers, durch Silbenlänge oder -kürze ausgefüllt werden zu können, ohne daß in dem einen wie in dem andern Fall der *ποῦς*, der dort stehen soll, etwas einzuwenden hat, wobei jener *ποῦς* sich gleichgültig verhält, jenem *ποῦς* die Silben-Quantität gleichgültig ist. Jede *τελευταία* gehört ihrem Metrum an, und da dieses mit Wortende und der Abwesenheit der Möglichkeit von Hiatus vom etwa folgenden Metrum getrennt ist, so ist jede *τελευταία* eine *ἀπωρισμένη* insofern. Das jedoch hat nichts mit ihrer *Adiaphorie* zu thun, und diese besteht weder in dieser Getrenntheit, noch ist sie dadurch bedingt oder ausgeschlossen. Sie besteht darin, bei der *τελευταία*, daß die *τελευταία* unter allen Umständen, was den *ποῦς* angeht, kurz oder lang sein kann, immer aber eins von beiden ist. Das *ἀπωρισμένος* ist daher anders zu erklären. Der Sinn ist, daß, wenn eine andere Silbe folgt, dadurch dann abgegrenzt, bestimmt wird, daß die vorhergehende Silbe nur eine Größe haben darf, indem dadurch bestimmt wird, daß ein bestimmter *ποῦς* vorliegt und welcher bestimmte *ποῦς* vorliegt. An den ausnahmsweisen Fall des Polyschematismus ist dabei nicht gedacht. Das *ἀπωρισμένος* bedeutet, daß die eine Größe, sei es Kürze oder Länge, die, welche dann jedesmal eben stattfindet, für diese Stelle bestimmt, von der andern, der Länge oder Kürze für sie, in ihr abgegrenzt ist. Es hat, nur in schärferem Ausdruck, denselben Sinn, wie in dem Scholion zu *Heph. Gaisf.* I 107, 10 das *ᾠρισμένους*: *Πολυσχημاتیστες δὲ καλεῖται, ὅταν πρὸς τοὺς ᾠρισμένους τόπους εἶθινται οἱ πόδες.* Dort ist an die Spondeen in geraden Stellen der jambischen, in ungeraden Stellen der trochäischen Metra gedacht. Es handelt sich dort also um Metra aus 2-silbigen Füßen.

An Metra aus solchen Füßen ist auch Aristides M. p. 47 gedacht. Es handelt sich darum, daß wir, bei metrischem Unterricht, eine Silbe *ἐν ποδὶ καὶ σχήματι κινεῖν*, d. i. verlängern oder verkürzen wollen; dadurch geschieht eine auch podische Veränderung, eine nicht bloß die Silbe, sondern auch den *ποῦς* betreffende Veränderung, weil [*Schol. Heph. Gaisf.* I 163, 16] ein *ποῦς* eine Zusammenstellung *ποδῶν*, d. i. langer und kurzer Silben, mindestens einer langen und einer kurzen Silbe, zweier langen, zweier kurzen Silben ist. Um nun eine *ἐντελὴ γνώσιν* bei der Betrachtung τοῦ ποδὸς zu erhalten, müssen wir nicht nur 1 Silbe untersuchen, sondern die folgende hinzunehmen. Um 2-silbige *πόδες* also handelt es sich hier. Die kurze

Stelle des Aristides $\chi\rho\eta\delta\iota$ — $\pi\rho\sigma\acute{\epsilon}\chi\sigma\iota$ ist wohl eben ein Auszug, der Anfang einer weitläufigeren Auseinandersetzung, die ihm als Quelle diente.

Gehen wir die einzelnen möglichen Fälle eines solchen $\kappa\rho\iota\tau\acute{\iota}\nu$ der $\acute{\epsilon}\nu\ \pi\rho\delta\iota\kappa\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma\ \sigma\chi\eta\mu\alpha\tau\iota$, einem 2-silbigen, durch. Ist eine Silbe \cup und wir ändern sie zu \cup , so giebt es einen Trochäus, wenn \cup einen Spandeu, wenn \cup ist sie aber \cup und wir ändern sie zu \cup , so giebt es einen Pyrrichäus, wenn \cup einen Jambus, wenn \cup folgt. Diese Erörterungen hatten ihren Platz beim Unterricht im jambischen, trochäischen, anti-pastischen, koleschen, polyschematistischen Metrum.

Die Silbe ist $\acute{\epsilon}\kappa\ \tau\acute{\omega}\nu\ \kappa\rho\iota\tau\acute{\iota}\varsigma\ \sigma\tau\circ\iota\chi\epsilon\iota\omega\upsilon$, wenn man nur diese $\sigma\tau\circ\iota\chi\epsilon\iota\omega\upsilon$ in Betracht zieht, immer entweder lang oder kurz, $\acute{\epsilon}\nu\delta\epsilon\ \mu\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\theta\epsilon\iota\varsigma$, sie ist das aber im Gegensatz entweder dazu, daß sie *positione* $\kappa\rho\iota\tau\acute{\iota}$ sein, oder dazu, daß sie den Teil eines $\kappa\rho\iota\tau\acute{\iota}\varsigma$ ausmachen kann. Von dem ersteren Gegensatz ist vorher, von dem letzteren wird p. 47 von $\chi\rho\eta\delta\iota$ an gehandelt.

Daß das Ende eines Metrums vom Anfang des folgenden so weit entfernt sei, daß keine Position stattfinden kann, ist weder behauptet noch geleugnet. Thatsächlich weiß ich aus meinen Untersuchungen am Hippolyt, daß sie stattfinden kann; wenn ich auch nur von derjenigen $\kappa\rho\alpha\tau\acute{\iota}\varsigma$, wenn eine konsonantisch endende $\beta\rho\alpha\chi\tau\iota\alpha$ vor Konsonant lang wird, Beispiele, allerdings aber zahlreiche Beispiele habe.

Ebensowohl aber giebt es zahlreiche Beispiele im Hippolyt, wo am Schluß Adiaphorie, sei es mit *brevis pro longa* oder mit *longa pro brevis*, sich geltend macht.

Auch findet Adiaphorie sowohl beim letzten Metrum eines Systems, als bei jedem früheren desselben, sowohl bei akatalektischen, als bei irgend einer Art katalektischer, sei es verkürzter, sei es verlängerter, Metra statt.

Ist der 2-silbige (auch vom mehr als 2-silbigen gilt dies) die *ultima* enthaltende $\kappa\rho\iota\tau\acute{\iota}$ ein akatalektischer, so kann er seine ursprüngliche Form als $\kappa\rho\iota\tau\acute{\iota}\varsigma$ oder eine *τελευταία* mit *longa pro brevis*, *brevis pro longa* haben.

Durch den Gegensatz zur *τελευταία* wird der Ausdruck $\acute{\epsilon}\nu\ \pi\rho\delta\iota\kappa\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma\ \sigma\chi\eta\mu\alpha\tau\iota$ zunächst (s. o.) dahin erklärt, daß darunter alle Stellen vor der *ultima* verstanden sind. Da nun aber diese eine $\acute{\epsilon}\delta\alpha\iota\phi\omicron\rho\omicron\varsigma$ ist, so kann sie nicht als $\acute{\epsilon}\pi\omicron\mu\lambda\eta$ entscheidend für die $\acute{\epsilon}\nu\tau\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\varsigma\ \gamma\epsilon\omega\sigma\iota\varsigma$ des letzten $\kappa\rho\iota\tau\acute{\iota}$ in Betracht kommen. Somit müssen wir die Stelle, wo das $\acute{\epsilon}\nu\ \pi\rho\delta\iota\kappa\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma\ \sigma\chi\eta\mu\alpha\tau\iota$ stattfindet, weiter zurück, mindestens auf die des vorletzten $\kappa\rho\iota\tau\acute{\iota}\varsigma$ verlegen. Da nun die Silbe, von der das $\acute{\epsilon}\theta\acute{\epsilon}\lambda\omicron\mu\epsilon\upsilon\iota\kappa\rho\iota\tau\acute{\iota}\nu$ gesagt ist, vor der $\acute{\epsilon}\pi\omicron\mu\lambda\eta$ liegt, so ist sie mindestens als viertletzte, als Anfang des vorletzten $\kappa\rho\iota\tau\acute{\iota}\varsigma$ zu denken, wenn sie eben $\acute{\epsilon}\nu\ \pi\rho\delta\iota\kappa\acute{\alpha}\sigma\iota\varsigma\ \sigma\chi\eta\mu\alpha\tau\iota$ sich befindet.

Zum Sinn des Worts $\kappa\rho\iota\tau\acute{\iota}\nu$ in der Stelle des Aristides p. 47 vgl. Schol. Heph. Gaisf.² 1 103 (?): $\pi\lambda\acute{\epsilon}\theta\omicron\varsigma\ \sigma\chi\eta\mu\alpha\tau\omega\upsilon$ und $\kappa\acute{\iota}\nu\eta\sigma\alpha\iota\ \chi\rho\acute{\omega}\tau\omega\upsilon$ καὶ $\acute{\epsilon}\nu\ \tau\omicron\iota\tau\omega\upsilon\ \delta\iota\alpha\phi\acute{\omicron}\rho\omega\upsilon\ \pi\omicron\delta\acute{\omega}\nu\ \sigma\chi\acute{\epsilon}\iota\omega\upsilon$. Die Silbe wird bildlich als etwas betrachtet, das sich zwischen Kürze und Länge, 1 und 2, hin und her bewegt. Das wird von Aristides vor der fraglichen Stelle mit der sonst bekannten lateinischen Bezeichnung *κινούμενοι* für die $\phi\theta\acute{\omicron}\gamma\gamma\omicron\iota$ zwischen den $\acute{\epsilon}\sigma\tau\acute{\omega}\tau\epsilon\iota\varsigma$ an-

tar dadurch in Beziehung gebracht, daß die Quantitäten von einfachem Konsonanten = $\frac{1}{2}$, kurzem Vokal = 1, langer Silbe = 2 mit den harmonischen Intervallgrößen von Diesis = $\frac{1}{4}$, Halbton = $\frac{1}{2}$, Ton = 1 in Vergleich gesetzt werden.

Wollen wir die Silbe *μόνην κινεῖν*, so *κινεῖμεν* wir nur sie; wollen wir sie aber *ἐν ποδικῷ σχήματι κινεῖν*, so *κινεῖμεν* wir sie und das *ποδικόν σχῆμα*. Das *μόνην* bedeutet nicht: wenn die Silbe, die wir *κινεῖν* wollen, die einzige ist, wenn wir also keine mehr *κινεῖν* wollen, sondern: wenn sie nicht eine *ἐν ποδικῷ σχήματι*, nicht eine in solchem mit anderen verbundene, wenn sie eine alleinstehende ist; denn *ἐν ποδικῷ σχήματι* steht eine Silbe mit mindestens 1 andern Silbe zusammen.

Ἀτέλεια, ein Beispiel sogleich einer nicht *ἐν ποδικῷ σχήματι*, einer in dem dadurch hier gegebenen Gegensatz alleinstehenden Silbe ist die beliebig *κινουμένη τελευτά*, indem auf sie keine Silbe folgt, wodurch bei der *κλίσις* eine *ἐντελής γνώσις τοῦ ποδός* bedingt ist. Mag *Akatalexis* oder irgendwelche andere *Katalexis* stattfinden, so bildet die *τελευτά* nicht eine erste Silbe eines *ποός*, worauf noch eine andere folgt. Um nun aber ein *ἐντελὴ γνώσιν* zu erhalten, müssen wir das *τέλος* hinzunehmen; und da kein solches in diesem Fall vorhanden ist, sondern es nur die *τελευτά* gibt, so ist am Ende, bei der *τελευτά* die *ἐντελής γνώσις* nicht möglich, wozu es erforderlich wäre, daß auf die *τελευτά* noch ein *τέλος* folgte. Daher ist es für die *ἐντελής γνώσις* hier überhaupt gleichgültig, ob die *τελευτά* lang oder kurz ist; die *τελευτά* ist also *ἀδιάφορος* auch dafür.

Über den Unterschied 2- und 3-silbiger *ἄπλοῖ πόδες* von 4- und mehrsilbigen *σύνθετοι* heisst es *Heeph. Gaist.*² I Schol. p. 164 165, daß die *ἄπλοῖ* durch Zusatz bloß von Silben entstehen, die *σύνθετοι* aber durch Zusatz von *πόδες*. *Aristides* nun begnügt sich hier p. 47 mit dem Fall der Hinzusetzung einer Silbe zu einer andern, indem ja auch in 3 Silben 2 immer enthalten sind und es für die Beweisführung bei der *τελευτά* genügt, nur vom Zusatz von 1 Silbe zu sprechen, weil dann schon keine *τελευτά* mehr vorhanden ist.

Auf die Erklärung des Polyphemismus (den *Westphal* nicht erklären zu können gesteht) läßt sich *Aristides* nicht ein. Dieser ist eine von den Arten der *Adiaphorie* vor dem Ende; ~ , . und , . . Sein Grund ist die orchesterische Variation. Er ist eine Art der *παράλληλη ἐπὶ μεῖζον* und *ἡσσον*; zunächst in der *Orchesis*, dann, bei der Verbindung der *λέξις* mit ihr, auch in der *λέξις*. Er hält sich innerhalb der Schranke von *ἄπλοῖ πόδες*. Weitergehende *παράλληλα* fügen hinzu, nehmen fort ganze Füße vorn, mitten, hinten.

2. Anhang zu Teil II.

Μικτοί.

Aristid. Quint. p. 39 M., 26 Jahn: Εἶσι δὲ καὶ ἄλλοι χορεῖσι δύο ἰσοβοιδήs, ὅς συνίστηεν ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο θέσεων καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικε (M. ῥοικιν) δακτύλῳ, τὰ δὲ τῆς λίξεως μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν ἑωδῶ, ὁ δὲ τροχαιοειδής (M. τροχοειδής) ἐκ δύο ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως, καὶ ἀντιστροφὴν τοῦ προτέρου. Caesar 'Grundzüge' p. 55 stimmt mit Metron überein. Jahn liest τροχαιοειδής, wie Martian. Cap. ed. Eyssenhardt p. 373 trochaeides.

Aristides spricht u. O. vorher von gemischten Füßen: Μεγνυμένω δὲ τῶν γενῶν τούτων εἶδη γίνεται πλείονα. Die γένη ῥυθμικά εἰσι τὸ ἴσον, τὸ ἡμιόλιον καὶ τὸ διπλάσιον (προσθεῖται δὲ τινες καὶ τὸ ἐπίτερον) . . . περὶ ἅπτερ ἄλλα καλεῖται, οὐχὶ τῷ μηδένα λόγον ἔχειν, ἀλλὰ τῷ μηδεὶ τῶν τροχιμαίνων λόγων οἰκίως ἔχειν, κατὰ ἀριθμοὺς δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ εἶδη ῥυθμικά σῶζται τὰς ἀναλογίας. Τῶν οὖν ποδικῶν (= ῥυθμικῶν) γενῶν πρότερον ἰσὺν διὰ τὴν ἰσότητα τὸ δακτυλικόν . . . Ἐν δὲ τῷ ἱαμβικῷ γένει . . . Ἐν δὲ τῷ παιωνικῷ . . . Als εἶδη, μεγνυμένων τῶν γενῶν τούτων, zählt er π = απ, δύο δοχμικά, das 8- und das 12-zeitige, und προσοδικὰ, διὰ τῶν, δύο τεσσάρων, ἐκ δύο συzyγῶν. Dann folgt obige Stelle. Jene vorher genannten εἶδη entstehen also durch äußere Aneinandersetzung, Zusammensetzung von 2 oder 3 γένει. Darauf folgt obige Stelle, die von einer innerlichen Mischung handelt, des δακτύλου und ἱαμβου, und des ἄλλου, was im Namen heist.

Jene äußere Mischung ist eine σύνθεσις, wie es von dem δοχμακῶν heisst συντίθεται ἐξ ἱαμβου u. s. w. So werden vorher 35. 36 M., 23 Jahn, unterschieden σύνθετοι μὲν οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλείονων συνθεσῶν, ὡς οἱ δωδεκάσημοι (nicht also die ἐν τῷ ἱαμβικῷ γένει p. 37. 38 M., welche unsere δοχμικά von 12 Zeiten), ἀσύνθετοι δὲ οἱ ἐν γένει ποδικῷ ῥυθμικῷ, ὡς οἱ τετράσημοι, μικτοὶ δὲ οἱ ποτὲ μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμούς ἀναλύμενοι, ὡς οἱ ἑξάσημοι. Hier ist also unter μικτοὶ auch eine innerliche Mischung verstanden.

Der ἱαμβοειδής nun ἔοικε τὸν ῥυθμὸν δακτύλῳ. Darunter ist das γένος zu verstehen; denn von einer Mischung der γένει ist die Rede. Es ist das aber das ἴσον. Freilich muß ein ἄλλος da sein; woher sonst der Name? Und das erinnert an die ἄλλος μικρά im heroischen Daktylus, Ueber Halle. Die ἄλλος ist nicht eine dritte Art Silbe, sondern eine Art der μακρά, eine nicht τίλος μακρά. Indessen bleibt darum das rhythmische

phos des Daktylus doch das $\xi\sigma\upsilon\nu$. Das ist es wegen der Zahl der Zeiten, 2 also in der $\mu\alpha\kappa\rho\acute{\alpha}$, 2 in den 2 $\beta\rho\alpha\chi\tau\iota\alpha\iota$. Nun aber kann man von der Qualität, d. h. den verhältnismässigen Silbengrößen, ποιότης, absehen und bloß auf die Zahl der Silben sehen. Dann sind es 3. Es sind 3, weil die $\mu\alpha\kappa\rho\acute{\alpha}$ 1 und die $\beta\rho\alpha\chi\tau\iota\alpha\iota$ 2 sind. Da nun so 1 und 2 sich gegenüberstehen, wie auch im Jambus, dort ungleiche, hier lauter gleiche Größen, so ist doch der allgemeine λόγος 1. 2, mithin das *tertium comparationis*, vorhanden. Der χορ. λαμβ. also $\xi\sigma\iota\nu\epsilon$ (so Jahn, $\xi\sigma\iota\nu\epsilon$ M. und C.; vgl. Boeckh 'Metr. Pind.' p. 42), ist dadurch dem λαμβος ähnlich, d. h. dem γένος von „ὅ β πρὸς τὸν α τὸν ἀπλοῦς“ λόγον. Wie die Zahlen 1 und 2 benannt sind, ob die 2 in einer kontinuierlichen GröÙe —, oder in diskreten ∪ ∪ bestehen, ist ganz gleichgültig für das *tertium comparationis*. Im χορ. λαμβ. sind es stets diskrete, ∪ ∪, im λαμβος 1 kontinuierliche — oder 2 diskrete. Aristides denkt auch ausdrücklich nur an ἀξίως μέλη, hätte aber auch ὠδὴς, ὀρχήσεως μέλη nennen können.

Er fängt mit dem λαμβουδής an, weil der χορείος ἄλ. überhaupt mit Arsis beginnt. Auch denkt er bei λαμβω katexochen an ∪ —, doch ohne ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ auszuschließen; er hat nur vorzüglich ∪ — im Sinn, weil das $\xi\sigma\iota\nu\epsilon$ da ganz besonders paßt.

Historisch aber dürfte der τροχοειδής dem λαμβουδής vorausgehen. Jener bildet nicht einen trochäischen Gegensatz, sondern ist der Wärfelscheibenähnliche, radähnliche, Ilias 18, 600. Geht man, nach Aristides' Benennung dafür κατ' ἀντιστροφὴν, links herum, indem man, ein liegendes Rad mit Speichen gedacht, zweimal 1 Speichenweite als βραχέα außen mit dem rechten Fuß nimmt, und 1 mal eine innere, kleinere Doppelweite von 2 kleineren Speichenweiten innen mit dem linken, und dabei die beiden βραχέα ἐνὶ θείῳν stärker tritt, so hat man den τροχοειδής. Geht man dagegen, nach der dabei vorauszusetzenden Benennung, κατὰ στροφὴν rechts herum, indem man mit dem rechten Fuß innen die μακρά aus 2 kleineren Speichenweiten als ἄρσες, die beiden größeren βραχέα außen mit dem linken ἐνὶ θείῳν nimmt, so giebt das den λαμβουδής.

Da die verhältnismässigen Verjüngungen der Speichenweiten irrational sind, so werden diese πόδες irrationale. Sie kommen in Rundtänzen vor. Dafs die 2 Arsen βραχέα sind, folgt aus dem τὸν ἑυθμὸν $\xi\sigma\iota\nu\epsilon$ δακτύλῳ, 1 μακρά = 2 βραχέα. Cäsar a. O. 215.

Aristoxenus Mor. 292 ff. spricht nur von einem χορ. ἄλ. mit alogischer ἔρσις und sagt nicht, ob er sinkend oder steigend oder sowohl sinkend als steigend sei. Er hält sich im ganz Allgemeinen. Das ἀνὰ μέτρον wird fälschlich auf 1¹, beschränkt; es kann auch 1¹/₃, 1¹/₄ befassen; vgl. Nikomach. Arithm. Auch dafs es mit dem durch 1¹/₁₂ meßbaren harmonischen Alogon verglichen wird, führt darauf, dafs ein Nenner für 2, 3 und 4 zu suchen ist; sonst hätte ja Aristoxenus 1₂ als Divisor nehmen können.

Bakehius p. 25 führt nur den steigenden, 2-silbigen ἄλογος, α —, ὀρχή, an, wie auch nur den steigenden Spondeus — —, σπένδω. Doch nennt er jenen nicht ἄλογος, sondern ὀρθιος.

Aristides führt nur die 2 steigenden, 3-silbigen an, $\text{^} \text{^} \text{^}$, $\text{^} \text{^} \text{^}$, $\text{^} \text{^} \text{^}$ die häufigsten in Rundtänzen.

Martian. Cap. ändert aus Konjekture das ihm Unverständliche *trochaeus* in *trochaeus*.

Dann handelt Aristides von 6 andern *μικτοί*. Er sagt, Jahr p 2f (M. 39, 40, Cäsar 55 : Εἰσὶ δὲ καὶ ἑπταὶ ῥυθμοὶ μικτοὶ τὸν ἑρῶν ἐκ κρητικῶς, ὃς συνίστηται ἐκ τροχαίου θίστου καὶ τροχαίου ἔρσιως· δάκτυλος κατ' ἰαμβόν, ὃς συγκρίνεται ἐξ ἰαμβόν θίστου καὶ ἰαμβόν ἔρσιως· δάκτυλος κατὰ βακχίων τὸν ἀπὸ τροχαίου, ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θίστου καὶ αὐτοῦ ἔρσιως· δάκτυλος κατὰ βακχίων τὸν ἀπὸ ἰαμβόν, ὃς ἐναντίας ἰσχυμαίνεται τῷ προτιρημένῳ· δάκτυλος κατὰ χορείον τὸν ἰαμβοειδῆ (τὸν μὲν γὰρ αὐτὸς εἰς θίστον, τὸν δὲ εἰς ἔρσιν δίχεται)· δάκτυλος κατὰ χορείον τὸν τροχαιοειδῆ ἀναλόγως τῷ προτιρημένῳ συγκείμενος. κρητικῶς μὲν οὖν ἀπὸ ἑπταὶ ἰσομαστῶν οἱ δὲ λοιποὶ ἀπὸ τῶν προτιρημένων ποδῶν τὰς ὀνομασίας ἔχουσιν. Cäsar ebenso, nur *τροχαιοειδῆ* statt *τροχαιοειδῆ*.

Die *μῆσις* in diesen *ῥυθμοί* kann nicht schon darin bestehen, daß 2 *πόδες* des diplasischen Geschlechts zu einem *δάκτυλος* verbunden sind, denn $\text{^} \text{^} \text{^}$ und $\text{^} \text{^} \text{^}$ werden schon beim *ἰαμβοειδῆ* *γίνει* als *βακχίων* aufgezählt. Und *δάκτυλος* ist hier nur als allgemeinerer Name gewählt, da diese *βακχίων* nur eine Art sind und außerdem noch 4 andere *δακτυλ* aufgezählt sind. Nun bleibt als drittes Geschlecht noch das *παρὰ* übrig (denn auf das *εἰτρίτις* ist Aristides vorher nicht näher eingegangen). Ich nehme daher an, daß diese 6 *δακτυλ* aus diplasischen Rhythmen hervorgegangen sind. Dadurch fällt ein Licht auf die Stelle Hephäst. Gausf. it. p. 60 und die Scholien dort, wonach das *δογματικόν* metrisch als anapaestisches *πενθημιμνῆς* aufgefaßt ward. Heph. und die Scholien haben freilich, wegen des *ὡς πρὸς τὸν μετρικὸν χαρακτήρα*, keine Kunde mehr davon, wie der *μικτός* der *συμπλέκοντες* bei Aristides orchestisch aufgefaßt wurde. Außerdem wird durch die Zurückführung der beiden Rhythmen $\text{^} \text{^} \text{^}$ und $\text{^} \text{^} \text{^}$ zu den 4 aus je 2 reinen diplasischen *πόδες*, der Name *χορείος* dahin erklärt, daß man diese *ἄλλοι* als Änderung des reinen jambischen, nicht des reinen daktylischen Geschlechts ansah. Auch die Stelle in der Scholien p 77: *Ἡλιόδωρος δὲ φησὶ κοσμίαν εἶναι τὸν παριωνικὸν τῆς κατὰ πόδα τομῆς, ὅπως ἢ ἀνάπασις διδοῦσα χρόνον ἑξήσημιος τὰς βῆσεις τοῦ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας* dürfte sich mit *τὰς ἄλλας* auf den *κρητικῶς* unter den 6 *μικτοί* des Aristides beziehen.

Teil III.

Spielplatzfragen.

A. Der Aufführungsplatz.

(Hierzu die am Schluss angefügte Tafel.)

Zunächst beschreibe ich erklärend die Zeichnungen von *Σκηνή* und *Θυιά*, wie ich sie diesem Werke beigegeben habe [vgl. Vorwort], und will dann entwickeln, wie ich zu dieser Darstellung durch die Analyse der melischen Partien des Hippolyt, die Zeichnungen des Theaters zu Epidaurus in den *Hypomnemata* der archäologischen Gesellschaft in Athen 1883 (1884) und die Beschreibung des griechischen Theaters bei Vitruv gelangt bin.

Das Grundmaß des Aufführungsplatzes und des auf ihn sich beziehenden Theaterbaus ist 1 Spithame, deren in einem tragischen Chor von 15 Personen 1 Zygon 7, 1 Stoichos 13 mißt; 1 Spithame (nach Lepsius 'Längenmaße der Alten', 1884, S. 72. 109) = 0. 2403375 m.

Die Dekorationswand ist so gegliedert. Die *μεση θύρα* darin, in Synapsis 7. 1. 7, mißt 13, davon die Öffnung 9. Daneben gehören je 13, 8—20, dem Palast an. Darauf folgt rechts (vom Zuschauer) die *εἰσόδος* mit 13 und (links) der *ξυών* mit 13, darin die Thür je 7, von 21—33. An diese *Σκηνή* kateuchen von $5 \times 13 = 65 = 33. 1. 33$, schließen sich die Periakten und die *aditus* aus dem Hintergrunde neben dem auf der Dekoration fingierten Gebäude, zusammen = je 13, von 34—46.

Dann kommen, aus Holz, 2 *versurae*, rechts und links um je 3 vorspringende Wände. Vor der Dekoration entlang läuft ein Niveau, ein freier Gang, 3 tief, $\beta \gamma \delta$, darin etwa $\beta \frac{1}{2}$ und wieder $\gamma \delta \frac{1}{2}$ hoch. Auf $\delta 8$ rechts steht Kypris, auf $\delta 20$ links Artemis. Hinter der Dekoration erhebt sich die Mauer in 3 Stockwerken, mit den 3 Thüren im untersten; vor welcher jetzt an ehernem Stangenwerk befestigt ist.

Vor dem Gang, der von Versur bis Versur, auch auf 34—46, = 91 = 46. 1. 46 zu rechnen ist, liegt das Logeion, 91 lang, von α bis $\kappa \beta$ (mit dem Rand von $\frac{1}{2}$), im ganzen 22 ($\frac{1}{2}$) = 1 Trimeter aus 3 *ἐντάσσεις*, d. i. 21 engen Schritten, Schrittingen, von $\alpha, 1$, bis $\kappa \beta, 22$; indem zu 4 Raumsphithamen + 1 für einen Schritt vorwärts, + 1 Schrittsphithame hinzuzurechnen ist; 4 Raumsphithamen, 4 + 1 Schrittsphithamen, Raummengen, Schrittingen.

Die Gliederung des Logeions ist derjenigen der Dekoration analog, in die Länge, von links nach rechts, je 13. 13. 13. 13. 13. 13. 13, d. i. 7 mal 13,

wovon die mittelsten 13 zu 7. 1 7 geordnet sind; in die Breite, Tiefe, von oben nach unten, in 5, 4, 13, $\alpha-\epsilon$, $\epsilon-\theta$, $\epsilon-\pi\beta$, wovon etwas tiefer als $\beta\gamma\delta$ hinter α die 5, und wieder etwas tiefer die 4 als die 5 je in Naxos die 13 in geneigter Ebene liegen.

Zur Verdeutlichung dieser Gliederung dienen Länge, Breite und Lage der Bretter. Von diesen ist jedes 1 breit und bezw. 5, 4, 13, 9 lang. Durch n bezeichne ich Lage der Länge der Bretter von links nach rechts durch n' solche von oben nach unten. So liegen die Bretter

$5 \times 13; 13 \times 5; 5 \times 13; 2 \times 5; 5 \times 9; 2 \times 5; 5 \times 13; 13 \times 5; 2 \times 15$
dann 4 „ „ „ „ 4'; 4 „ „ „ „ 4'; 4 „ „ „ „ 4'; 4 „ „ „ „ 4';
darunter 13 „ „ „ „ 13'; 13 „ „ „ „ 13'; 13 „ „ „ „ 13'; 13 „ „ „ „ 15'; 13 „ „ „ „

Diese Lage dient nicht gerade jeder $\gamma\phi\alpha$ eines Schrittes zum Anhalt, der kann ein Blick auf sie von Zeit zu Zeit zur Orientierung des Tänzenden beitragen.

Dieser Brettorkomplex bildet das Pulpitum. Er liegt zunächst auf einem gemauerten Vorbau, und dies ist das eigentliche Logeion, Pulpitum zunächst. Proscenium ist das vor der Scene Befindliche, Kateochen vor dem Gebäude von 33. 1. 33, dann in erweitertem Sinne auch vor, auf und über den Periakten und Aditus; 1 die aufrechte Dekoration; 2 der Bretterboden vor der Mauer, bezw. der Dekoration, und wenn dieser Boden nicht liegt, das Dach des festen Vorbaus, in erweitertem Sinn der ganz feste Vorbau, eingeschlossen das Hyposcenium. Zum Zweck der Aufführung wurde der Bretterboden nach unten, nach vorn um 13 erweitert. Seine ganze Ausdehnung in dieser Richtung beträgt 22 Raumsphithamen, für die größte Länge von 1 Trimeter, von 21 Engen, $\epsilon-\theta$, $\epsilon-\pi\beta$, $\epsilon-\alpha$ genügend. Diese 13 bilden einen steigenden Teil des Pulpitums. Der Bretterboden liegt auf Stützen, auf kleinen geraden über den Balken, die einen flachen Boden, vielleicht schon eine untere Bretterlage tragen, worauf dann die Stützen zahlreich neben einander fest stehen können; auf kleinen schrägen vor dem festen Proscenium, die ähnlich auf einem Bretterboden, den zwei Bänke tragen, befestigt stehen.

Längs des Logeions, an $\pi\beta$ hin, läuft ein Rand, $\frac{1}{2}$ breit, auf dem ein niedriges zierendes und die oben Gehenden schützendes chernes Gitter steht. In der Mitte, 13 breit, ist eine Öffnung darin für eine von der Thymel her erforderlichenfalls daran anzusetzende Treppe, während der betreffenden Aufführung.

Von den 13 Spithamen des steigenden Teils des Logeions springen rechts und links je 9 vor den beiden Vorsprüngen vor, deren vorderer Punkt in den $\frac{3}{4}$ Säulen 16 vor der Mauer liegt; indem der Abstand der Dekoration von dieser nicht veranschlagt wird. Genauer aber ist dies so zu verstehen. Rechnet man von α des Logeions an, so liegt dieser Punkt auf $\epsilon\gamma$ am Ende, indem hinter α noch $\beta\gamma\delta$ bis an die Mauer, bezw. Dekorationswand liegen, wenn der geringe Abstand dieser letzteren an den oberen Stangen von jener nicht eigens berechnet wird. Über die $\frac{3}{4}$ Säulen der Vorsprünge, die von der festen Mauer 16 entfernt sind, springen noch 3

in den 13 Spithamen der steigenden Bretter vor; somit ist α bis $\alpha 5$ [15?] eine Ausdehnung von oben nach unten zu beiden Seiten des von α bis $\alpha 6$ stehenden 46. 1. 46 = 91 langen Logeions. Das Logeion springt also zwischen jenen Flächen hinter und über den Vorsprüngen, die von γ bis $\gamma 5$ nach Bretter darüber erweitert sind, noch um 6 von $\gamma 5$ bis $\alpha 6$ vor.

Diese Bodenflächen über den Chorthüren bilden einen Teil der Parodoi. Die Länge der letzteren beträgt je 33, wovon jene Bodenflächen 10 ausmachen. Darauf folgen 2 Abteilungen der Parodoi von 13 und 10. Die Eingänge in die Parodoi sind durch Vorhänge abgegrenzt. Die Breite der Parodoi beträgt überall 16. Gegliedert sind sie so. Hinter den 16 Spithamen ist eine Bretterwand vor den divergierend zurücklaufenden Mauern der beiden Seitengebäude, welche Wand in einer Flucht mit der Dekorationswand läuft. Vor dieser Bretterwand liegen die 16 Spithamen des Parodosplans in 3 und 12 gegliedert, in der Ordnung $10 \times 3'$ und 13×10 . 10×13 und $13 \times 13'$, $10 \times 3'$ und 13×10 ; so beiderseits. Die ganzen Parodoi steigen von je 79 nach 46.

Von den Vorsprüngen her nach den Thoren von draußen Δ und M führen die Stirnmauern der Rampen, schräg nach hinten, innerhalb der beiden Mittelpfeiler in die Thoröffnungen mündend. Vor diesen Stirnmauern liegt inwendig je eine steinerne Treppe, hinter jedem Mittelpfeiler je eine Rampe hinaufführend. Eine Bohlenwand an stehenden Balken ist von der $\frac{1}{2}$ Säule, von $\gamma 7$ vor der Treppe, Z' und K' , nach der Außenseite des Mittelpfeilers geführt, parallel mit der Stirnmauer der Rampe. Es entsteht ein Gang von 5 Spithamen Breite, durch den Schauspieler u. s. w. zu den Thüren Z und K zu den Treppen und auf die Rampe bis zum Vorhang der Parodos kommen können. Von den Treppen kommt man erst auf ein Niveau, dann wieder über eine Treppe auf ein *landing* und so an den Vorhang.

Unterhalb des Logeions erstreckt sich die Thymele, der zum Tanzplatz erweiterte Altar, ein Holzgerüst auf Balkengerüst und Böcken.

Die Thymele, das Tanzgerüst, mißt von links nach rechts $7 \times 13 = 91$. Es hat nach dem Logeion zu einen Rand von $\frac{1}{2}$ Breite, wie dieses. Dann folgen Bretterlagen von links nach rechts je 3 zur Seite eines analog, wie bei dem Logeion, von oben nach unten gehenden Mittelstreifens von 5 Breite, der je 9 lange Bretter in der Lage von links nach rechts zwischen je 2 Brettern in der Lage von oben nach unten enthält, die eine in Lagen links und rechts entsprechende Länge haben. Diese je 2×3 Lagen sind, von oben an beschrieben,

links	$7 \times 13, 13 \times 7', 7 \times 13$	rechts	$7 \times 13, 13 \times 7', 7 \times 13,$
„	$13 \times 13, 13 \times 13', 13 \times 13$	„	$13 \times 13, 13 \times 13', 13 \times 13,$
„	$5 \times 13, 13 \times 5', 5 \times 13$	„	$5 \times 13, 13 \times 5', 5 \times 13,$
„	$13 \times 13, 13 \times 13', 13 \times 13$	„	$13 \times 13, 13 \times 13', 13 \times 13.$

Diese $7 + 13 + 5 + 13$ machen 38, woran sich in der Mitte noch weiter in dem Mittelstreifen 7×13 reihen, so daß das Tanzgerüst in der Mitte von oben nach unten 45 mißt = 22. 1. 22.

Im Niveau liegen hiervon die 7, 5, 7, während die beiden 13 steigend sind.

Unterhalb des Tanzgerüsts schließt sich, eine Einheit mit ihm bildend und nicht durch Ränder, wie sie zwischen Thymele und Logeion sind, von ihm getrennt, der Altar an, eine Fläche im Niveau von 11×13 .

Indem ich nun davon absehe, ob in Epidauros wie in Athen ein β zuschaute und 2×5 Richter die Aufführungen beurteilten, bezeichne ich Plätze auch für diese, so wie sie in Athen gewesen sein mögen; denn dort war der aus Holz errichtete Aufführungsplatz dem in Epidauros gleich. Einen solchen nimmt auch das Theater von Megalopolis in sich auf.

Bei der Bestimmung dieser Plätze halte ich mich in der Analogie des Bisherigen.

Das Logeion nebst Parodoi, d. h. die Scene als Aufführungsplatz, misst von links nach rechts 12×13 , nämlich Schrittpithamen, d. i. 2×79 in Synapheia, 79. 1. $79 = 157$ Raumpithamen; ebenso viele, 1×79 , Logeion und Thymele von α bis ans Ende des Altars.

Die Länge auf der Scene ist so eingeteilt: 46. 1. 46 fürs Logeion, d. i. 45 und 45, und dazwischen 1. Die je 46 gliedern sich in 23 bis an die Nebenthür und 23 bis an die Chorthür zur Thymele; nämlich 17 von der Mittelthür, 8 20 ferner vom Palast, 3 bis an die Nebenthür, und 10 von da bis ans Ende des Nebengebäudes, bis 33, und ferner 13 für Periakte und Aditus. Hierauf folgen die Parodoi, je 13 zwischen 10 und 10, zusammen auch je 33. Die Raumeinteilung ist so: 23. 10. 23 22 1 22. 23. 10. 23. Ein Rand zwischen Logeion und Parodoi ist nicht vorhanden.

Logeion und Thymele sind beide durch je einen Rand von $\frac{1}{2}$ getrennt, der Tanzplatz und der Altar, die beiden Teile der Thymele, aber nicht.

Der Tanzplatz der Thymele ist in der Länge und Breite gegliedert, wie schon angegeben ist.

Logeion und Thymele zusammen haben in der Richtung von oben nach unten folgende Gliederung. Das Logeion misst $22\frac{1}{2}$, $\alpha - \pi\beta$ und $\frac{1}{2}$ Rand; der Tanzplatz 45 in der Mitte, nämlich 22, 1, 22 = 45 = 2×23 in Synapheia, genauer 7, 13, 5, 13, 7, zu beiden Seiten von der Mitte, ein Streifband, das von links nach rechts quer durchgeht, nur 7, 13, 5 13 der $7 + 13$ sind analog den $7 + 13$ in der Länge des Logeions, der Hälfte des Palastes); der Altar $11 = \frac{1}{2}$ von 22. Dies macht zusammen 79, nämlich 22, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 45, 11 = 79, von oben nach unten.

Da nun bei den Stellen für den Gott und die Richter keine Schranken, sondern Raumpithamen in Betracht kommen, so rechne ich $6 \times 13 = 78$ Raumpithamen. Gebe ich auch dem Altar einen Rand mit einem β ebenbürtigen Gitter darauf dem Gott gegenüber, so sind das dann $78\frac{1}{2}$. Setze ich den Gott $\frac{1}{2}$ von $13 = 6\frac{1}{2}$ vor den Altar, so kommt er, das $\frac{1}{2}$ von $6\frac{1}{2}$ auf den Rand gerechnet, $6 = 1, 412025$ m vor diesem zu stehen. Die Richter, je 5, setze ich rechts und links von ihm, dem Altar in der Richtung von oben nach unten um die Hälfte näher, gegenüber der mittleren Rate

von 13 zu beiden Seiten von dem Gang der 13, der von oben nach unten durch Logeion und Tanzplatz läuft.

Es muß dies nun zu der Theorie Vitruvs und zu den Resten des antiken Theaterbaus in Beziehung gesetzt werden. Unter letzteren wähle ich *inter omnia* die von Epidauros. Dabei ist zu bedenken, daß nicht die Praxis des Theaterbaus sich nach mathematischen Konstruktionen, genau oder ungenau, richtete, sondern diese nach jener, d. h. daß diese so gewählt wurden, daß danach ein Theater entstehen konnte, das den, aus Holz und Zeug, jedesmal darin herzustellenden Bewegungs- und Dekorationsplatz ermöglichte, ihm den möglichst guten, dauernden Anhalt bot. Um schöne mathematische Figuren, Konstruktionen handelte es sich nicht. So werden dann orchestische Untersuchungen der Dramen zum Schlüssel für das Verständnis des Theaterbaus.

Im Folgenden will ich dies nun etwas mehr ins einzelne ausführen und begründen, indem ich dabei auf Vitrov und das Theater zu Epidauros mich beziehe. Im übrigen verweise ich auf die orchestische Darstellung der menschlichen Partien des Hippolyt.

Bei Vitrov heißt es, V 8 p. 119. 120 edd. Rose et Müller-Strübing 1867, Teubner: *In Graecorum theatri non omnia isdem rationibus sunt faciendi, quod primum in ima circinatione ut in Latino trigonorum IIII, in eo quadratorum trium anguli circinationis lineam tangunt, et cuius quadrati latus est proximum scaenae praecinctusque curvaturam circinationis, ea regione designatur finis proscenii, et ab ea regione ad extremum circinationem curvaturae parallelos linea designatur, in qua constituitur frons scaenae, per centrumque orchestrae (a) proscenii regione parallelos linea describitur et qua sciat circinationis lineam dextra ac sinistra in cornibus hemicycli contra signantur, et circino conlocato in dextr(o) ab intervallo sinistro circumagitur circinatio ad proscenium sinistram partem. item centro conlocato in sinistro cornu ab intervallo dextro circumagitur ad proscenium dextram partem. ita tribus centris hac descriptione ampliozem habent orchestram Graeci et scaenam recessiozem minoreque latitudine pulpitu, quod λογιον appellant, ideo quod eo tragici et comici in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestra praestant actiones, itaque ex eo scaenici et thymelci graece separatim nominantur. eius logri altitudo non minus debet esse pedum X, non plus duodecim, gradationes scalarum inter cunco et sedes contra quadratorum angulos dirigantur ad primam praecinctum, a praecinctione inter eas iterum mediae dirigantur, et ad summam quotiens praecinguntur, altero tanto semper amplificantur.*

Ich erkläre diese Stelle, ohne der Annahme zu bedürfen, daß Vitrov λογιον und Θολογιον verwechselt habe oder daß *tribus centris* eine Interpolation sei, folgendermaßen.

Bei 3 Centren, bei der (ganzen vorher) angegebenen Abgrenzung, Einteilung (des Aufführungsplatzes) — die beiden Ablative ergänzen und erklären sich appositionell — haben die Griechen

1. *ampliozem orchestram*, nämlich *ampliozem* nach unten bis an die Quadratseite im 1. Kreis (ans Pulpitu, soweit es durch den festen Bau

deskribiert ist), nach der Seite aber zwischen dem 1. Durchmesser und der Quadratseite bis an die Bögen des 2. und 3. Kreises (die ich mit dem Durchmesser des 1. zöhe, dem einen Intervall zwischen den *cornibus hemicycli*, das je nachdem rechts oder links von dem bezüglichen *cornu* liegt). Die griechische Orchestra hält sich nicht, wie die römische, im 1. Halbkreis, der oberen Hälfte des 1. Kreises, sondern geht darüber hinaus, nach unten und nach den beiden Seiten. Der Standpunkt ist der der römischen Zuschauers.

2. *scenium recessorem*, mehr zurücktretend, zurück, von vorn und von den Seiten. Von vorn nämlich, vom Zuschauer zurück bis an die Tangente des 1. Kreises, von den Seiten nach der Mitte, auch so vom Zuschauerraum, der sich ja nach den Seiten herum erstreckt, bis an die Schnidepunkte der Bögen des 2. und 3. Kreises mit seiner Tangente (*scena* hier = die Dekoration bestimmter Hauptbau der Mitte, eingeschlossen die *loca quae Graeci πύλωναί dicunt*. *Scena* in der Bedeutung des Ganzen beträgt in der Länge das Doppelte des Durchmessers der Orchestra, was schon beim römischen Theater 118, 9. 10 gesagt war und daher hier nicht wiederholt wird. Dieser Durchmesser begrenzt im römischen Theater den Halbkreis der Fläche zwischen den untersten Sitzen, in welchem *senatorum sunt sedibus loca designata*, und ist im griechischen der Perpendikel von der Quadratseite bis an den gegenüberliegenden Punkt von dem Kreise, an dem die Tangente für die *frons scenae* liegt. Da sie durch 3 Kreise bestimmt ist, so ist ihr Durchmesser nicht der eines von diesen Kreisen. Es ist nicht der Tangente parallel, sondern ist die Höhe der Orchestra, ein Teil des senkrecht auf der Tangente stehenden Durchmessers vom 1. Kreis) Zugehörig zur *scena* ist das *Pulpitum*, das durch die Quadratseite nach oben begrenzt ist, sofern nämlich es in seinem nächsten festen Bestand dem *proscenium*, dem Vorbau an der *frons*, entspricht.

Vitruv spricht nicht von 3, sondern von 2 Teilen des Deskribierten, *orchestram et scenam*. An das *et* schließt sich *que* und bezeichnet das *Pulpitum* als etwas zur *scena* Gehöriges. Die Worte *quod loquitor appellat* sind in Parenthese gedacht und werden nicht etwa durch *ideo quod* u. s. w. begründet; vielmehr geben diese, zweitheilig von *in scena* und *per orchestra* mit der entsprechenden Zweitheiligkeit bei *scenae et thymeli* sprechend den Grund für die zweitheilige Einrichtung des griechischen Aufführungsplatzes an. Daran liegt es nämlich dem Vitruv, da es im römischen Theater bei dem Mangel eines Chors keine solche Zweitheiligkeit gab und er eben jetzt die Unterschiede des griechischen vom römischen Theaterbau angibt.

Vitruv spricht hier nur allgemein. Er selbst anderswo und das Theater zu Epidaurus geben Genaueres.

Die *ima circinatio* ist nicht derjenige Kreis, wovon ein Teil den Umkreisbogen des ganzen Zuschauerraums am Boden bildet (Rivinus S. 317 in Vitruvius zehn Bücher von der Architektur Basel, durch Sebastian Henricpetri 1614 [früher Basel 1575, Nürnberg 1548]) Vgl. die *ima circinatio* 120, 1 = der *perimetros imi* 116, 27, wozu nicht *theater* in

ergänzen ist. Wozu hiesse es *imi* und nicht *theatri*, wenn doch der äußerste der konzentrischen Kreise, der um die senkrechte Außenwand nicht größer oder kleiner oben um sie als am Boden um sie ist? Das *imum* bildet vielmehr einen Gegensatz zu allem *superius* im *theatrum*.

Circinatio ist gewöhnlich = Kreislinie; doch auch = Kreis, Kreisfläche, 79, 4—6. Umgekehrt ist *curvatura* meistens = Krummbegrenztes, Fläche oder Körper (Halbkugel, Theater, krummes Ufer; ein Kreisteil von dem durch Kannelierung ausgemeißelten Teil einer dorischen Säule, 94, 3—7); doch auch = krumme Linie, 107, 5. 6. *Latus* ist hier, 120, 3. 4, Subjekt (daher auch analog 117, 6 nicht *id*, nämlich *trigonum*, sondern *caus*, nämlich *trigoni latus*); das *latus praecidit*, läßt wegfallen (117, 5 ist nicht nötig qua mit *Iocundus* zu konjizieren; *quae* G. H., d. i. welche, durch das *proximum scaenae* angegebene, Richtung der bezüglichen Dreiecksseite wegfallen läßt), nämlich *curvaturam circinationis*, die fragliche Krümmung, d. i. den Teil derselben, der krummen Fläche der Kreislinie, der von dieser gebildeten krummen Fläche; *prae* vom Standpunkt des Zuschauers, indem der grössere Teil der Fläche zunächst vor ihm, dann der kleinere, wegfallende wieder vor diesem liegt. Die Gründe, die Schönborn, Zeitschrift für die Alt-Wissenschaft von Cäsar, 1853, S. 316, dafür und der, den G. C. W. Schneider 'Att. Th.' S. 72 dagegen anführt, sind nicht beweisend.

Im griechischen Theater durch die Quadratseite *designatur finitio proscenii*, während auf der parallelen Tangente (*in qua*) *constituitur frons scaenae*, 120, 5—7. Im römischen aber ist die Dreiecksseite *proximum scaenae*, also doch durch einen Zwischenraum davon getrennt, und doch wird durch sie die Scenenfront begrenzt, *ibi finiatur frons scaenae* 117, 5. 6. Sie ist kleiner als der Durchmesser der *circinatio*, der *proscenii pulpitum* und *orchestrae* (des Halbkreises) *regionem* trennt. Die *parallelos linea* nämlich, die beide trennt, geht durchs *centrum* schlechthin, also das des vorher genannten Kreises, da nichts sonst vorher vorkommt, was ein *centrum* hätte. Es heisst nicht *centrum orchestrae*, weil dies *centrum* in der geraden Grenzlinie der *orchestra*, eben dem Durchmesser, liegt. Die Dreiecksseite nun ist kürzer als der Durchmesser. Somit ist als Vitruvs Meinung vorzustellen, daß in der Richtung der Dreiecksseite, in der Länge von dieser Seite die *scaenae frons* dieser Dreiecksseite nahe ist, daneben jedoch Teile der *scaenae frons* bis an diese Dreiecksseite vorspringen sollen.*)

Beim griechischen Theater ist *praecidit curvaturam circinationis* durch *que* applikativ zu *latus est proximum scaenae* hinzugefügt. Das folgende *ea regione* 120, 4 ist nicht durch diesen applikativen Zusatz näher bestimmt

*) Vgl. Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve* Seconde Edition, à Paris, J. B. Coignard, 1684, p. 170: *Le triangle dont la côté regarde la Scène en marquera la face, à l'endroit où il fait une section dans le cercle*; und die Planche p. 172, wonach der Triangel die *face* so lang markiert, als er mit seiner bezüglichen Seite über der Kreislinie verlängert hinausreicht. Siehe auch bei A. Müller im Philol. 1866, 290 291 die Uebersicht über die Richtung der Scenenwand in den so weit, daß man jene beurteilen kann, erhaltenen Gebäuden

und korrespondiert nicht mit einem *quae*, noch unbestimmter durch *ea* wieder aufgenommen. Da jedoch die Stelle für die *finis proscenii* und das *constitutur frons scenae* nicht durch *latus*, sondern durch *ea regione* wie 117, bestimmt ist, so besteht auch hier ein gewisser Gegensatz, der dahin deutet, daß zu beiden Seiten des *latus*, hier der Quadratseite, dort der Dreiecksseite, Teile des bezüglichen Baus, hier des *proscenii* wie dort der *scenae*, vor anderen Teilen davon vorspringen.

Wie lang nun diese *finis proscenii* sein müsse, davon ist nichts gesagt. Man soll wohl bei ihrer Designierung nur diese Worte oder etwa 1 B. an die Quadratseite schreiben; diese kann dann ebenfalls verlängert werden, wie die Parallele zur *finis*, die Tangente ohne Bestimmung ihrer Länge gelassen ist. Und wie sich das zu der Parallele durchs *extremum orchestrae*, zu dem Teil derselben zwischen den Punkten, wo sie *scenae circumscriptionis lineas*, verhält, bleibt auch ungesagt. C. L. Stieglitz 'Die Baukunst der Alten', 1796, 102. 103, vgl. Perrault a. a. O. p. 193 Planché und G. C. W. Schneider 'Att. Th.' S. 71, vgl. die Zeichnung dazu haben denken mit Unrecht an eine gleiche Länge der *finis proscenii* und der Quadratseite. Aus dem Ausdruck *parallelas* folgt nichts für die Länge der Parallelen, wie denn auch die Linien durchs *extremum* 117, 6. 7 und 120, 7. 8 länger als bezw. die Dreiecks- und Quadratseite sind.

Nun soll *ab ea regione*, von dieser Richtung ab, von der Richtung der die *finis proscenii* bezeichnenden Quadratseite ab, also von ihr entfernt parallel damit eine Tangente, eine Parallele *ad extremam circumscriptionem* gezogen werden; daß sie an Länge der Quadratseite oder der *finis proscenii* gleich sein solle, ist nicht gesagt; sie soll mit der *regio*, der Richtung davon, parallel sein. *Ad extremam* steht nicht im Gegensatz zu *lateris* Teilen, Punkten der Kreislinie, näheren bei der *regio* oder zu inneren *circumscriptionibus*, sondern ist eine adjektivische Heraushebung des in *circumscriptione* gedachten Hauptmerkmals, des der Grenzlinie, der Grenzlinie von der Kreisfläche, wie *medium* in dem Ausdruck *medium centrum* gebraucht wird. Es kann es in *abstracto* natürlich gedacht und so auch gebraucht, angewandt werden; 223, 21. 22 und 224, 1. 2, auch 256, 7. 8. Es ist hier die *circumscriptio curvaturae*, und in der Fläche der *curvatura* sind doch nicht mehrere Kreislinien hier gedacht. Ja, im Gegensatze gegen andere Kreislinien gedacht, wäre es sogar die kleinste, innerste derselben, vgl. *ima circumscriptio*. Auch ist nicht etwa die äußere Krümmung der *circumscriptionis linea* im Gegensatz gegen die innere gemeint (vgl. Lorentzens Übersetzung); denn eine Kreislinie ist eine Grenzlinie und ohne Breite. Auch heißt sie gerade *ad* innen her *extrema circumscriptionis*, 117, 1. 2 (*paribus lateribus, quae extremam lineam circumscriptionis tangunt*); 26, 11. 12; 235, 3. 4. Falsch übersetzt B. u. a. a. O. S. 345 „von solchem Ort an bis zu äußerst an den zirkulären Ort, d. i. der *regio* der Quadratseite; und Leake 'Journal of a tour in Asia Minor', London, J. Murray 1824, sagt p. 323: *a line parallel to it, touching the circumference of the circle in the point most distant from the centre*.

Wird somit nicht besonders der Abstand des Tangentialpunkts von der

Quadratseite als der ihres äußersten Punkts hervorgehoben, so kann das *extremum* auch keinen Einfluß auf die Erklärung des Worts *intercavum* nachher haben.

Gegeben waren zuerst *ima circinatio*, darin 3 Quadrate, *scena*, ein der *scena* nächstes *latas*. In der Richtung dieses *latas* wird dann die *finis proscenii* bestimmt. Dann werden 2 Parallelen dazu gezogen, zuerst eine Tangente, wodurch die damit parallele Richtung und die Stelle der *frons scenae* bestimmt werden, und als zugehörig sich anschließend *per centrumque orchestrae, que*, eine zweite Parallele. Für diese ist der Begriff *orchestra* und *centrum orchestrae* schon gegeben und auch in der Ausführung schon so weit vorhanden, daß sich daran noch weitere Bestimmungen durch fernere Konstruktion anschließen können, wie sich nachher zeigt, der Orchestra und der Scene nebst Pulpitum. Daß die Orchestra durch die Quadratseite, das Proscenium begrenzt sei, ist nicht gesagt; wo ihr *centrum* sei, auch nicht. Vitruv setzt vieles als hinweisend, wenn auch nur in halbbestimmter Weise bekannt, voraus.

Perrault 'Vitruve' p. 170. 172 und auf der Planche p. 173, a. a. O., unterscheidet *le centre du cercle* und *le milieu de l'Orchestre* beim lateinischen Theater. Beim griechischen, p. 182 Anm. und Planche p. 181, spricht er von der Linie, welche *traverse le cercle par milieu, passe par le centre du cercle*; über den Zweck davon gesteht er nichts sagen zu können.

Sich ihm nähernd, versteht C. L. Stieglitz 'Archäol. d. Baukunst', 1801, II 1, 140 unter *centrum orchestrae* den Mittelpunkt des Zirkels, welcher den Umriss der Orchestra bestimmte, nicht aber die Mittellinie der Orchestra oder den Mittelpunkt zwischen der Seite des Vierecks und dem entgegengesetzten Zirkel-Umfange.

Genelli 'Theat. z. Ath.', 1818, S. 46 Anm. 30 versteht den Kreismittelpunkt und G. C. W. Schneider 'Att. Text.', 1835, S. 71 den in der Orchestra liegenden Kreismittelpunkt.

Schönhorn dagegen 'Scene', 1858, S. 50. 51 versteht den Punkt, der von dem Proscenion und der untersten, ihm gegenüberliegenden Sitzreihe gleich weit entfernt ist, und dem schließt sich A. Müller Philol. 23, 285 (1866) und Wieseler 'Griechenland' IV 242 (1870) an. A. Müller hat diese Meinung jedoch N. J. 1872, 695. 696 und Philol. 35, 333, 1876 (L) wieder aufgegeben.

Der Ausdruck *in cornibus hemicyclii* führt nicht notwendig darauf, daß das von der *circinatio*, Kreishnie, abgeschnittene Stück, 120, 8. 9, genau die Hälfte der *circinatio* ist. Man vgl. 107, 5 ff. *tribunal quod est in caeae, hemicyclii schematis minoris curvatura est formatum. eius autem hemicyclii in fronte est intercavum pedum XLVI, introitus curvatura pedum XV* (2×15 ist nicht = 46, sondern = 30). Vgl Phot. v. ὀρχήστρα.

Auch aus der Zusammenstellung von 118, 5 *6 orchestra inter gradus imos quam diametron habuerit* mit 118, 7 *ad orchestrae diametron* folgt nicht, daß jener Diameter *inter gradus imos* der einzige Diameter der Orchestra sei. Auch das folgt nicht, daß er unter mehreren Diametern der Orchestra

katexochen der Diameter sei. Denn mehrere Diameter kann sie haben, wie jede Figur, worin ja die Entfernungen nicht zwischen allen Punkten der Grenzlinie gleich sind. Das ist nicht einmal in einem Kreise der Fall. Vgl. Vitruv IX 8, 5, p. 234 sqq., wo von kleineren Sehnen als dem Diameter, Durchmesser, *diametros* wiederholt gesagt ist. Nachher wird dort von den Mittelpunkten dieser kleineren Sehne aus je die Hälfte der Sehne in den Zirkel genommen und so zum Radius eines Kreises gemacht, *at extremas diametros describuntur hemicyclia*. Die beiden Linien, diese Sehnen, *lineae parallelae*, schneiden aber *lineam eam*, die eine Linie, *quae ducitur hinc inde*. Die Endpunkte jener Halbkreise aber, die mit den halben Sehnen gezogen sind und auf 2 Seiten des ersten Kreises getrennt links und rechts liegen, nicht wie 120 an einander, wo diese Endpunkte *cornua* heißen, werden dann durch eine kleine Sehne, *linea parallelus aetern* (Rose et Müller Strübing) verbunden. So ist der Sprachgebrauch Vitruvs immer *genau*. Nachher ist dann 235, 18 mit *intervallo* die Weite der Zirkelöffnung, der Radius eines Kreises bezeichnet: *e centro aequinoctiale intervallo aetheri circuli mensurari agatur*.

Rode, Übersetzung I S. 242, 1796, G. C. W. Schneider 'Atl. Theat.' S. 73, C. L. Stieglitz 'Archäol. d. Baukunst' II 1, 198, 1801 und 'Beiträge zur Geschichte d. Baukunst' 181, 1834, meinen, daß der Halbmesser des ganzen Zirkels der Durchmesser des Orchesters sei.

In Cäsars Zeitschrift für die Alt. Wissenschaft 1853, 318 faßt Schönborn den Mittelpunkt des Orchesters als etwas anderes als den des untersten Kreises: denn Vitruv spreche genau.

Wollte man *centrum* unbestimmt als Bezeichnung der mehr oder weniger ausgedehnten Mitte fassen — Vitruv 219, 11 12 *media terra cum montis centri loco naturaliter est conlocata*, wie vorher 5. 6 *naturalis politas conbeard cardines tamquam centra*, und sonst ungenau, vgl. Forcellini —, so wäre von Vitruv eigentlich nichts Bestimmtes angegeben, wenn man nicht *hemicyclii* scharf fassen will. Und das nicht zu thun, ist in der Stelle hier kein Anlaß. Dann ist der Kreismittelpunkt gemeint. Dafür spricht auch, daß Vitruv hier eine mathematische Konstruktion giebt und bei mathematischen Figuren *centrum*, vgl. Wecklein Philol. 31, 1892, S. 437, immer den Kreismittelpunkt bezeichnet. Sodann ist geltend zu machen, daß hier in unserer Stelle für sich durch das Vorhergehende kein anderer Punkt als das *centrum* angedeutet ist, wenn es nicht mit dem *centrum* der *circumscripturae* zusammenfallen soll, und daß in der Parallelstelle 117, 7 *centrum* deutlich auf die dort vorher genannte *circumscriptura circumnations* geht. Warum aber setzt Vitruv hier *orchestrae* hinzu, wenn damit doch der Mittelpunkt der *circumscriptura*, *circumscriptio* gemeint sein soll? Er macht ja, scheint es, die Sache dadurch nur undeutlich.

Vitruvs Gedanke im großen und ganzen ist hier, daß er die Verhältnisse der 2 großen Teile des Aufführungsbaues, von Skene und Orchestra, bestimmen will. Zuerst sind sie 120, 7 durch *que* in der Zugehörigkeit der letzteren, die für den römischen Sinn nicht zunächst liegt (geht er

doch auch vom römischen Theater aus und schließt mit dem griechischen, in eben diesen Kapiteln, wo er ihre Einrichtung beschreibt, 6 — 8), zu der ersteren besprochen, dann 120, 14. 15 durch *et* als 2 selbständige Teile besprochen, indem bei Zuziehung des *pulpitum* zur *scena* durch *que*, *minoreque*, es nicht anging, nun auch noch beides zu *orchestra* als zugehörig zu setzen und dabei sogar, umgekehrt wie vorher, sie als das in zweiter Linie Stehende nach der *orchestra* zu behandeln.

Zuerst geht er von der Quadratseite, die der Scene am nächsten ist, aus; in ihrer Richtung bestimmt er die Begrenzung des Prosceniums. Von ihr geht er aus, weil es ihm nach beiden Seiten, nach Scene und nach Orchestra hin, um Ziehung von Parallelen zu thun ist. Zunächst bestimmt er die der Scene als der Voraussetzung des Prosceniums, die Tangente. Dann springt er über die Quadratlinie und das Proscenium nach der andern Seite hinüber, wo die Orchestra liegt, und giebt an, daß durch ihr *centrum* eine zweite Parallele zu ziehen sei, welche die Linien der *circinatio* rechts und links schneide. So steht *orchestra* im Gegensatz zu *scena*, *frons scenae* zu *centrum orchestrae*. Daß die *orchestra* bis an die *scena* reiche, ist ausgeschlossen, da das *proscenium* doch nicht einen Teil der *orchestra* bildet. Dann ist aber auch die dramatische *orchestra* (denn nicht um die kyklische handelt es sich hier) kein Kreis. Ihr *centrum* ist durch das der *ima circinatio* gegeben, aber im Verhältnis zur *orchestra* kein Kreismittelpunkt. Es ist der in ihrer (unbestimmt gedachten) Mitte (bestimmt gedachte) Punkt, von wo aus ihre Verhältnisse bestimmt gedacht, gebildet sind.

Diese zweite Parallele wird *proscenii regione*, nach der den Sinn nicht ändernden Konjektur *a proscenii regione*, in der Richtung, von der Richtung ab, der Richtung gegenüber, nicht einer Seite, der *frons*, sondern des Prosceniums als Ganzen gezogen. Diese Richtung des Ganzen ist aber, da die Tangente, Scenenfront, parallel der Richtung von der *frons proscenii* ist, dieselbe wie die der bezüglichen die Richtung überhaupt angehenden ersten Linie, der Quadratlinie. Den Punkt nach *regione* hier hat Philander mit Recht gestrichen; ebenso *qua* für *quae secut* konjiziert. Der Ausdruck *centrum* urgiert die Stelle in der Mitte der Orchestra im Gegensatz zu dem *ad extremam circinationem* für die Stelle der *frons scenae*. Die *frons* ist in der Konstruktion als Linie am Boden gedacht, so gut wie die Tangenten; auf beiden Linien stehen Bauten senkrecht, die *frons scenae* und die Vorderwand, *frons*, kann man sagen, *proscenii*. So entsteht die Vorstellung einer Prosceniumsfläche, Grundfläche, zwischen *frons scenae*, Tangente und Orchestra. Daß die *frons proscenii* die ganze *regio* der Quadratseite einnehme, daß nicht etwa in der Mitte davon die Prosceniumsgrundfläche zurück, die der Orchestra vortrete, ist nicht ausgeschlossen.

Da Vitruv den Begriff *orchestra* hervorheben will, so benennt er die 2. Parallele nicht als Diameter; denn sie ist nicht der Diameter der Orchestra, und vom wagerechten Diameter der *ima circinatio* als solchem will er nicht direkt sprechen, sondern nur mittelbar, sofern er durchs *centrum orchestrae* geht.

Die 2. Parallele *secat circinationis lineas dextra ac sinistra*, rechts und links; beides gehört zusammen, ist für den Zweck dieser Konstruktion gleich wichtig, Klotz 'Handwörterbuch' *atque* 2) S. 585. Um das Zusammengehörige des rechts und links Geschehenden sowie das Zweierlei daz. auszudrücken, heißt es in verbundenem Singular und Plural: *circinationis lineas*. Ähnlich 234, 10 sqq.: *ubi erit littera E sinistiore parte et I dexteriori in extremis lineis circinationis, et per centrum perducenda linea, at aequa duo hemicycla sunt diuisa* (aequa ist hier wohl nicht determinativ sondern explikativ); desgleichen 235, 2—4: *ibique contra signanda et per ea signa et centrum A linea ad extremas lineas circinationis est perducenda* anders 120, 2. 3, wo die eine ganze Kreislinie als solche gedacht ist, welche von den Quadratwinkeln berührt wird, *circinationis lineam*, und 234, 15, wo eine Sehne nur $\frac{1}{4}$ der ganzen Kreislinie zum Bogen hat und durch eine Senkrechte vom Centrum her halbiert wird, *linea circinationis quae bis secat eam lineam aequinoctialis radius*.

Weiter heißt es: *in cornibus hemicycli centra signantur*. Also *hemicycli*, des Halbkreises? Welcher ist gemeint? Einer der beiden stehenden, die von den *lineis circinationis* gebildet werden? Dann gäbe die durchs *centrum orchestrae* zu ziehende Linie eine Senkrechte auf der Tangente, und die 2. und 3. Kreislinie wäre vom obern oder untern Endpunkte der Senkrechten zu ziehen, also, einerlei ob mit Radius oder Durchmesser, der *palaestra* oder halben Senkrechten, einmal von einem Punkte aus, der etwa $\frac{1}{4}$, unten einmal von einem Punkte aus, der etwa $\frac{3}{4}$, der Senkrechten über der *palaestra* läge, einmal *ad sinistram*, einmal *ad dextram partem desuper prosequenti*. Das braucht nicht weiter widerlegt zu werden. Also der Halbkreis ist einer von den beiden wagerechten. Welcher? Ursprünglich hatte wir einen freien ganzen Kreis. Allein dieser ist nicht mehr vorhanden, wenn die Parallele *per centrum orchestrae* gezogen wird, sondern es ist nur ihm schon durch die Quadratseite ein Stück präclidiert worden; von dem oberen dagegen ist nichts präclidiert worden, er ist noch ganz vorhanden. Ferner soll nun angegeben werden, wodurch die griechische Orchestra umfangreicher als die römische sei; die römische aber ist ein Halbkreis, und zwar der obere. Zu erwarten ist also, daß etwas angegeben werde, wodurch das obere *hemicyclum* zu einer *anglor orchestra* erweitert werde. Das *hemicyclum*, der Halbkreis, ist somit der obere.

In den Hörnern, den Endpunkten dieses Halbkreises, *in cornibus hemicycli*, werden *centra* bezeichnet, *centra signantur*. Wodurch diese *centra* bezeichnet werden, ist nicht gesagt; wohl durch Buchstaben, wie bei der Einrichtung von Analemmen, Vitruv IX 8. Wäre nicht genau ein Halbkreis gemeint, so wäre wohl auch nicht so schlechthin *hemicycli* gesagt. Damit ist die Lage des *centrum orchestrae* gegeben, wenn das ein Punkt ist. Der Punkt gerade in der Mitte einer Senkrechten auf der Quadratseite kann nicht gemeint sein, weil gar nicht angedeutet ist, daß die Quadratseite genau die *finis* der *orchestra*, des *pulpitum* sei. Der Begriff *prosequenti* steht in seiner Ausdehnung noch nicht jenen beiden Begriffen

gegenüber fest. Rode, Übersetzung, 1796, I 246. 247; 'Formae ad explic. Vitruv. X libros', Berolini, A. Mylius, 1801, L. V. n. XI; C. L. Stieglitz 'Die Baukunst der Alten', 1796, 103; Wieseler 'Griechenland', 1870, 242. 243; A. Müller, Philologus 1866, 285. 286 (der diese Ansicht jedoch Neue Jahrb. 1872, 695. 696 und Philol. 1876, 333 aufgegeben hat).

Weiter heisst es: *et circino conlocato in dextro ab intervallo sinistro circumagitur circinato ad proscenii sinistram partem, item centro conlocato in sinistro cornu ab intervallo dextro circumagitur ad proscenii dextram partem.*

Zum Radius dieses 2. und 3. Kreises nehmen Wieseler und A. Müller den des 1. Kreises, wogegen schon Rode a. a. O. S. 246. 247 sich erklärte und als Grund geltend machte, dass das ohnehin so schmale Logeion dadurch fast zu schmal würde.

Rode fasst a. a. O. *per centrumque* = *per centrum* und meint, Vitruv habe 2 Verfabrungsarten mit einer geringen Abänderung. Die Grösse der Bühne sei bei den Griechen nicht überall vollkommen gleich, sondern nach Beschaffenheit der Umstände um ein Geringes verschieden gewesen. Und daher gebe er zwei Verfabrungsarten an und überlasse es der Willkür des Baumeisters, welche von beiden er am liebsten befolgen wolle. Zuerst habe er angegeben, dass die Orchestra durch die Quadratseite vom Pulpitum getrennt sei. Bei der zweiten ziehe er eine Sehne durch den Mittelpunkt der auf die Quadratseite von dem gegenüberliegenden Kreispunkt gefallten Senkrechten, welche Sehne der Scene parallel sei, und da, wo diese Sehne die Zirkellinie durchschneidet, bestimme er die Mittelpunkte zweier Zirkel, deren Radius der halbe Durchmesser der Tiefe des Orchesters sei. Hiedurch würde dann der Tiefe des Orchesters etwas genommen und der Tiefe des Prosceniums etwas zugesetzt, das Pulpitum aber auf beiden Seiten um etwas verlängert. Rode meint nämlich, dass die angegebenen Bögen die Seitengrenzen des Pulpitums angeben. Und da sie die Kreislinie oberhalb der Quadratseite treffen, so ist die Linie, die die Schnidepunkte verbindet, etwas länger als die Quadratseite. Diese zweite Auffassung hat wohl auch C. L. Stieglitz a. a. O., der sich jedoch über den Radius nicht ausspricht. In Beziehung auf das *que* = *et* sagt mit Recht Schönborn in Cäsars Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. 1853, 317, dass die Stellen, welche Rode in dem seiner Übersetzung beigegebenen Vitruv-Wörterbuche sub *que* gesammelt hat, nur Belege für die folgernde und erklärende Kraft des *que* sind, wie wenn es heisst: *non occidunt neque sub terram subeunt*, wo es Rode mit „das heisst“ übersetzt; *hypogae concamerationesque* u. a. m. Dafs dagegen *que* für oder gebraucht werden könne, wo eine Handlung statt einer andern eintritt, dafür fehlt jeder Beweis.*)

Die Zeichnung bei Rode a. a. O. S. 247 ist schlecht; vgl. S. XIX des

*) Geppert 'Altgriech. Bühne' 87 missversteht Rode; denn dieser spricht nicht vom halben Durchmesser der Breite der Orchestra, sondern vom halben Durchmesser ihrer Tiefe, wie er auch 248 f. ausdrücklich sagt. Vgl. Schönborn a. a. O. 319

Vorworts vom 25. September 17. Die Bögen darauf sind zu groß, wenn sie bis an die Quadratseite gezogen sind. Pulpitum ist ihm, II. Wörterbuch 35, 27, die Zocke der Vorseene, der Untersatz der Bühne. Er wird durch „die vordere Wand des Prosceniums“ übersetzt, wenn es, nach dem Pollux, nicht auch noch eine Unterbühne, *hyposcenium*, gegeben hätte, ~~wobei~~ unter der Zocke der Bühne lag und nach den Zuschauern zu mit Säulen und Statuen geschmückt war. Ähnlich C. L. Stieglitz a. a. O. S. 217, im architektonischen Wörterbuch: Zocke ist ein vierkantiger Stein, der zur Unterlage einer Reihe von Säulen oder einer Mauer dient, auch oben über ein ~~Gesims~~ oder ein Säulengebälke zur Verzierung angebracht wird. Da Vitruv von den festen Bau beschreibt, so kann er allerdings bei *pulpitum* und *logion* nur daran, also an einen Untersatz der Bühne gedacht haben, welches letztere Wort etwas unbestimmt ist. Anders faßt Horaz A. P. 279 das Pulpitum als den übergedeckten Sprechplatz, den Bretterboden, der, in späteren Zeiten auf festem Unterbau, zu Äschylus' Zeiten auf Balken lag: *Aeschylus et modicus instravit pulpita tegnis*. Dies ist auch ein ursprünglicherer Sinn des Worts, das dann auf den festen Unterbau synkdoctisch, dann auf ihn allein metonymisch übertragen ward. Pollux spricht erst von *ὑποσκήνιον*, worin wohl die Unterräume unter dem ganzen Scenengebäude befaßt sind; dann aber sagt er: *τὸ ὑποσκήνιον ὑπὸ τὸ λογίων κήρυον*, woraus nicht klar zu erschen ist, was das *λογίων* sein soll, worunter das *ὑποσκήνιον* liegen soll.

An der zweiten Stelle, 'Formae' a. a. O., nimmt Röde zum Radius die Hälfte der parallelen Sehne durch den mittelsten Punkt der angegebenen Senkrechten, welche Hälfte kleiner als der Radius des 1. Kreises und größer als die Hälfte der Senkrechten ist. Damit zieht er Bögen von jenem mittelsten Punkt aus, welche die Quadratseite und deren Verlängerungen so schneiden, daß zwischen den je 2 Schnaidepunkten der Abstand gleich jeder halben Sehne ist. Auch diese Erklärung fällt mit der falschen Voraussetzung über den Sinn von *centrum orchestrae*. Ich übergehe daher auch, was er im Anschluß daran über die Bezeichnung der *mediæ valvae*, *logotalia*, Enden der *frons scaenae* und was er über *versurae*, *throna versuratus* Periakten sagt. Das trifft ganz hübsch zu, ist aber unbegründet ausgesprochen. Auch die *quadratorum anguli* überhaupt faßt er gekünstelt als äußeren Winkel der von je 3 Quadratseiten gebildeten Dreiecke.

Nicht in die Hörnerenden eines verkleinerten Halbkreises wird der feste Zirkelfuß zur Ziehung des 2. und 3. Kreises eingesetzt. Daher ist auch der Punkt des *centrum orchestrae* nicht Mittelpunkt einer kleineren Sehne als der größten. Dem Tangentenpunkt der *frons scaenae* an der *extrema circumatio* wird als Punkt des *centrum orchestrae* entgegengesetzt und dadurch angedeutet, daß dies *centrum* ein Kreismittelpunkt, und zwar der Mittelpunkt derselben *circumatio* ist, woran jene Tangente gezogen ist, des 1. Kreises. Die Richtigkeit dieser Auffassung wird dann durch das Hinzukommen der Angabe des Schneidens der Linien der *circumatio*, dieser selben *circumatio*, und der Verbindung dieser Schnaidepunkte, als der End-

punkte des *hemicyclii*, bestätigt. Die Ausdrücke *centrum imae circinationis*, *parallelus diamter per centrum imae circinationis* sind aber nicht gebraucht, weil im Gegensatz zur *frons scaenae* die *orchestra* betont werden sollte.*)

Die beiden neuen *centra* liegen also in den Endpunkten eines vollen Halbkreises. Dies dürfte aus dem Gebrauch von *hemicyclii* hier so ohne Zusatz folgen. Dafür braucht man nicht außerdem noch die Konjekture *qua secat* geltend zu machen, welche im Unterschied von der überlieferten Lesart *quae* die Stelle des Schneidens angiebt, was *quae* nicht thut, und zu sagen, daraus daß das *centrum orchestrae* das der 1. *circinatio*, der *ima*, sei, folge, daß eine *linea parallelus* der Tangente durchs *centrum orchestrae* einen vollen Halbkreis abschneide. Dann eben das ist dabei vorausgesetzt, daß das *centrum orchestrae* das *centrum* der *ima circinatio* ist. Man kann auch umgekehrt aus dem Gebrauch von *hemicyclii* ohne Zusatz schließen, daß das *centrum orchestrae* das der *ima circinatio* sei. Dies Argument behielte auch dann seine Kraft, wenn man *et quae* läse und hinter *dextra ac sinistra* interpungierte: eine parallele Linie (*a*) *proscenii regione*, und welche die Kreislinien rechts und links schneidet.

Immer jedoch bleibt es auffallend, daß es *centrum orchestrae* heißt, während bei der genauen Übereinstimmung mit 117 es näher gelegen hätte, bloß *centrum* zu sagen, und auch keinen Zweifel angeregt hätte, was gemeint sei. Man kommt dadurch trotz alledem auf den Gedanken, daß hier doch noch etwas verborgen liege, was für Vitruv und seine Leser deutlich genug war, weil ihnen *centrum orchestrae* ein geläufiger Begriff war; und daß zwar das aus dem Kontext Geschlossene richtig sei, in *praxi* aber doch noch zu der mathematisch-theoretischen Konstruktion Umstände hinzutreten können, welche von ihr, als der zu Grunde liegenden, eine kleine Ab-

*) Zu dem, was über die römischen Namen bei Vitruv, Rose et Müller-Srübing 117, 7. 8 steht: *per centrum parallelus linea ducatur, quae disjungat proscenii pulpitum et orchestrae regionem*, sagt Perrault, Vitruve p 170: *Le Proscenium estoit le lieu élevé sur lequel les Acteurs jouoient, qui estoit ce que nous appellons Theatre, Echauffaut, ou Puytre; et ce Proscenium avoit deux parties aux Theatres des Grecs; l'une estoit le Proscenium, simplement dit, où les Acteurs jouoient; l'autre estoit le Logeion ou Thymele ou Bomos, où les Choeurs venoient reciter, et les Pantomimes faisoient leurs representations: il estoit appelé Bomos et Ara a cause de sa forme qui estoit quarrée comme un Autel. Scena estoit une face de bâtiment par laquelle le Proscenium estoit séparé du Postscenium ou Parascenium, qui estoit ce que nous appellons le derrière du Theatre où les Acteurs se retiroient et s'habilloient. L'Hyposcenium selon Pollux estoit le Devant du Proscenium qui contenoit depuis le rez de chaussée de l'Orchestre, jusqu'à l'esplanade du Proscenium. Cet Auteur dit qu'il estoit orné de colonnes et de statues, ce qui monstre que cet Hyposcenium ne pouvoit être que dans les Theatres des Grecs, où le Proscenium estoit élevé jusqu'à douze piez, car celui des Latins estoit trop bas pour avoir des colonnes. De sorte que quand il est parlé icy du Puytre du Proscenium, il faut entendre cela du Theatre des Grecs, dans lequel il y avoit, outre la grande esplanade du Proscenium (seiner Dachfläche, s. o.) un autre échauffaut plus petit appelé Logeion, qui estoit placé au milieu de l'Orchestre, et au centre du Theatre: autrement Pulpitum et Proscenium estoit la mesme chose dans le Theatre des Latins.*

weichung bedingten, die aber auf ihr beruhe, an sie anknüpfe. Darüber vgl. bei der Besprechung des epidaurischen Theaters.

Im Folgenden liest C. Lorentzen in *dextra* mit G II. Da sich aber in bei dem bloßen *dextra* nicht, wie 50, 26 bei *in dextra parte*, zu finden scheint, so dürfte in *dextro* mit Mar. zu lesen sein. Das allernächst Lagenie wäre, dazu *centro* zu ergänzen, während *cornu*, auf in *cornibus* hängen bezogen, über das *centra* hinweg schon weiter zurückgriffe. Dann wäre das *intervallum* das *inter centra*. Indessen steht in dabei, und das mit wie eine Reminiscenz an in *cornibus* aus, welche Vorstellung auch direkt eine bestimmte Intervallgröße giebt, als wenn man erst durch *centra* darauf zurückgeht.

Um aber den Gegensatz recht scharf hervorzuheben, stellt nun Vitruv *sinistro* hinter *intervallo*, nachdem *cornu* hinter *dextro* gedacht war, und kehrt mit *ad proscenium sinistram partem* zu derjenigen Stellung zurück, welche die gewöhnliche dann ist, wenn ein Begriff wesentlich in seinen Unterschied von einem andern bestimmt wird. Derselbe Sinn wiederholt sich dann bei der Beschreibung des auf der andern Seite Geschehens noch deutlicher, indem an die Stelle eines bloßen *in sinistro* bestimmt in *sinistro cornu* tritt. Es ist nämlich die Erinnerung an in *cornu* inzwischen etwas zurückgetreten, und daher wird, um eine Verwechslung mit *centro* zu verhüten, *cornu* nun ausdrücklich dazu gesetzt. Dazu paßt es auch, daß statt *circino conlocato* in 10 es nun in 12 *centro conlocato* heißt. Denn *centrum* ist der bestimmte Teil des *circinus*, des Ganzen, der Stachel des Zirkels; vgl. 66, 1. 2 *circinipue conlocatum centrum in umbilico*; 234, 15 *circini centrum conlocandum in linea circinationis*; 235, 14 *circini centrum conlocandum est eo loci quo secat eam lineam*. Vgl. A. Müller, Philol. 45 (1886), 244.

Es scheint mir nun richtig, daß rechts und links hier immer in jener Weise, nicht einmal beide von einem, einmal beide von einem andern Standpunkt her aufgefaßt werden. Welcher ist das aber? Ich meine der von der Scene her. Denn *finis* ist doch da, wo *finis* ist, und das ist vorzugsweise das Ende, nicht das, von wo, sondern das, wohin die Bewegung des Gedankens des Betrachtenden geht. Dann geht auch *pro* in *proscenium* von der *scena* im Rücken aus, und ebenso ist *proximum* gedacht. Vitruv tritt von der Quadratlina in Gedanken rückwärts und vorwärts; und so ist nachher auch *scenam recessiorem* als von den Zuschauern zurückgezogenere *scena* mit dem Standpunkt in der *scena* gedacht.

In Übereinstimmung damit heißt es in dem Scholion zu Aristoteles *ἐν τῷ τῶν τετραγών* 161, 13 DdI. 536: ὁ χορός, ὅτε εἰσέρη ἐν τῇ ἀρχή, ἢ (ἢ D) ἐστὶ θυπέλη, ἐξ ἀποστέρων αὐτῆς εἰσέρη, wobei an den Einzug von der Heimatseite her gedacht ist. So auch in dem bei Suidas und andern an das Lemma *Σκηρὴ* Geknüpften: μετὰ τὴν σκηνήν, τὴν ἀρχή, τὴν θυπέλην.

Gahani 'L' architettura di M. Vitruvio Pollione', 1758, geht noch von der alten Lesart *ab sinistro ad dextram* aus. In Beziehung auf diese sgl.

er*), daß man gewöhnlich zwar rechts und links von demselben Standpunkte aus auffasse. Dadurch komme man dazu, den 2. und 3. Kreis mit dem *semidiametro* zu ziehen; denn wenn man das mit dem ganzen Diameter des 1. Kreises thäte, läme man von einem Centrum für den 2. und 3. Kreis, das in der Peripherie des 1. Kreises läge, mit einem solchen Radius, der dem Diameter des 1. Kreises gleich wäre, nach außen von dem 1. Kreise beim *Proscenium* vorbei und um dies herum; was jedenfalls zu weit wäre. Zöge man aber mit dem *Semidiameter* des 1. Kreises bei jener Auffassung von rechts und links, so erreichte man dadurch *nessuna novità*; denn man würde dasselbe ohne Ziehung dieser Kreise erreichen, indem man nur direkt den Halbmesser bis an denjenigen Punkt abzutragen brauchte, der mit dem jedesmaligen Bogen auch erreicht würde. Dies ist freilich nicht ganz richtig, wie G. C. W. Schneiders Konstruktion beweist. Wenn man dagegen rechts und links so fasse, daß *la destra del proscenio degli attori corrisponde alla sinistra degli spettatori*, so werde die Konstruktion und Interpretation eine natürliche, *perchè i cerchi tutti entrano nel tenimento del proscenio*; der Durchmesser des 1. Kreises ist nämlich dann zum Radius des 2. und 3. zu nehmen, und liegt zwischen den Enden de' *sedili*, den *cornua hemicycli*, denn mit dem Halbmesser des 1. Kreises kann man von einem Endpunkte seines Durchmessers in der Peripherie nicht eine jenseits des Centrums des 1. Kreises liegende *partem proscenii* erreichen. Das *proscenii regione* übersetzte Galvani, wie *proscenii a* oder *e regione*, durch *dirimpetto al proscenio*.

Hierzu bemerkt J. G. Schneider, M. Vitruv. Poll. de Archit., Lipsiae, G. J. Göschen, 1808, Tom. II 357: *Galiam dextram intelligit spectatorum; item intercallum sinistram spectatorum; proscenii vero dextram partem refert ad scenam; quodsi utrobique dextram partem ad spectatores retuleris, segmentum manus fit circuli, et minor fit orchestra*. Dies letztere ist so zu verstehen. Wenn man den Stachel ins Ende des Durchmessers in der Peripherie des 1. Kreises einsetzt und mit dem Halbmesser desselben vom Centrum desselben aus nach den Zuschauern hin durch die Kreisfläche und dann aus ihr hinaus und bis ans *Proscenium* herum zieht, nämlich stets von den Zuschauern aus gedacht rechts einsetzt, vom links davon liegenden Mittelpunkt aus nach rechts herum durch den Kreis in der Richtung zuerst vom *Proscenium* fort, dann hinaus und rechts herum zieht, so liegt die *finis proscenii*, die dann von der Tangente, der *frons scaenae* gebildet wird, jenseits des *Prosceniums*, und der Anfang desselben, der Durchmesser, diesseits. Dasselbe nimmt also dann den ganzen einen Halbkreis ein, abgesehen von dem Raum zur Seite desselben; und die *Orchestra* bildet dann nur, wie im römischen Theater, den andern Halbkreis. Das aber widerspricht Vitruvs Meinung, nach der die griechische *Orchestra* *amplior* als die römische sein

*) Geppert 'Altgr. B' 88 legt ihm in Beziehung auf seine Zeichnung etwas Falsches unter, giebt jedoch im Weiteren 88 89 Richtiges über ihn an. Auch 88, Z. 1 ist „Durchmesser“ statt „Radius“ zu verbessern.

soll; *minor fit orchestra*, nicht als die römische, sondern als sie sein soll und im Verhältniß wie das *segmentum* fürs *proscenium* größer, zum Halbkreis wird.

Auch Leake a. a. O. p. 323 verlangt, daß man den Durchmesser des 1. Kreises zum Radius des 2. und 3. mache. *Draw a diameter of the circle parallel to the scene, and from each extremity of the diameter as a centre describe a curve from the opposite extremity until it intersects the line of the proscenium.*

In der Berliner Wochenschrift für klass. Philologie 1887, 1125 ist Wecklein: „Es kommt gar nicht darauf an, zu untersuchen, was Vitruv unter rechts und links verstanden hat. Er wollte damit nur auf die einfachste und deutlichste Weise die gegenüberliegenden Punkte kennzeichnen.“ Wecklein will damit sagen, daß der Sinn von *intervallum* nicht erst durch die Zusätze *dexter* und *sinister* gegeben werde, sondern davon unabhängig schon vorher festzustellen sei, und daß die gegenüberliegenden Punkte des *intervallum*, soweit es sich um dieses für sich und nicht auch im Verhältnis zum *proscenium* handelt, als rechts und links, einerlei von welchem Standpunkt aus, benannt werden können, ohne daß dies nachher einen Unterschied mache, da sich das dann gegenseitig immer durch die wiederholte Konstruktion ausgleiche. Bei den Lesarten *a dextro ad dextram partem* *a sinistro cornu ad sinistram partem* ist das auch richtig, da man mit dem Sinn von rechts und links (s. o.) nicht wechseln darf. Immerhin jedoch hat Vitruv einen bestimmten Sinn hier damit verbunden, und es ist angenehm zu wissen, wie er es meint. Nach dem oben Erörterten hat er den Standpunkt in der Scene genommen. Operiert man indessen mit den alten falschen Lesarten *a dextro ad sinistram*, *a sinistro ad dextram*, oder hat man nicht schon die richtige Auffassung des Sinns von *intervallum*, so kann man über eine Untersuchung des Sinns von rechts und links nicht hinauskommen. Durch eine solche wurde dabei Galiani auf den richtigen Satz von *intervallum* geführt. Umgekehrt aber müssen dabei, bei A. Maek nicht richtiger, Annahme, daß *intervallum* den Zwischenraum zwischen je 2 Quadratwinkeln bezeichne und der Radius des 2. und 3. Kreises dergestalt des 1. Kreises sei, die Ausdrücke rechts und links in der Weise von Paus verstanden werden, der für die Orchestra den Standpunkt des Zuschauers für die Bühne den des Schauspielers maßgebend sein läßt. Neue Jahrb. 1872, 696 und Anm. 1.

Ich will mit den Ausdrücken oben und unten die Lage der Orchestra und des Zuschauerraums, durch seine vorderste niedrigste Reihe in ihrer Mitte, wo die Vornehmsten sitzen, zur Scene und zum Proscenium und demgemäß nach unserer Weise die Richtung von dort nach hier und von dort aus rechts und links bezeichnen.

Vitruv macht es an anderer Stelle auch zuerst so wie hier und wieder dann. Bei der Schilderung von Halikarnas, wo er den Vergleich mit dem Theater gebraucht, sagt er 50, 5. 6: *in cornu summo dextro Venius et Mercurii forum ad ipsam Salmacidis fontem*. wo mit *summo* zwar die

Spitze des Horns von oben her bezeichnet ist; denn wenn vorher 50, 3 bei *in summa arce media Martis fanum* der Standpunkt der das von unten, vom Hafen, Hinaufkommenden ist (nachher heisst es: *is autem locus est theatri curvaturae similis. itaque in imo secundum portum forum est constitutum. per mediam autem altitudinis curvaturam praecinctionemque platea ampla latitudine facta, in qua media Mausoleum ita egregius operibus est factum ut in septem spectaculis nominetur. in summa arce media Martis fanum . . .*), so ist doch eben durch das zweimalige *media*, nämlich durch das zweite bei *summa arce* ausgeschlossen, an das Ende des Horns bei dem *fanum*, an die Wurzel des Horns zu denken, denn diese geht doch eben von der Mitte aus und mit *in cornu autem summo dextro* ist dann eine von der Mitte entfernte Stelle gemeint. Nun heisst es nachher, 50, 25 ff., *quoniam admodum enim in dextra parte fanum est Veneris et fons supra scriptus, ita in sinistro cornu regia domus* (vom Mausoleum, dem Grakmal in platea media verschieden) *conspicitur enim ex ea (regia domo) ad dextram partem forum et portus* Jetzt ist also der Standpunkt von oben her genommen; und daher auch schon 50, 6 oben, wo das *Veneris fanum in cornu summa dextro* liegt, wie 50, 26 *in dextra parte*. Wenn also auch Vitruv von unten herauf kommt, so kehrt er sich oben um und bezeichnet alles von dort aus mit rechts und links. Unter oben, *in summa arce*, denkt er sich dabei erst den höchsten Platz im Zuschauerraum, dann, *in cornu summo*, die Spitze des Horns, die thatsächlich dort in Halbkreisform in dem, was er bildlich so ein Horn nennt, niedriger als die Wurzel, die *arx*, liegt, doch aber in dem, was er als Bild braucht, dem Horn, höher als die Wurzel am Kopf des Tiers, des Rindes, liegt. So kommt er nun vom Hafen her und sieht ins Doppelhorn, ins *hemicyclum*, hinein, wie man von der *arx* her in den Zuschauerraum hinein sieht; dann aber dreht er sich um und benennt alles mit *dexter* und *sinister* von dem Halbkreis heraus. Vgl. 228, 10. 11 *auriga stat in summo cornu tauri, demque in summo cornu latero tauri . . . et auriga pedis man tenet partem (imam partem coni. Rose), auf der Spitze des Horns. Vitruv wechselt hier, 50, auch mit den Geschlechtern, wie 120 die Überlieferung, nämlich 50, 25 in dextra parte, 26 in sinistro cornu, doch steht diese Präposition in hier bei hinzukommendem Substantiv, parte, wie 235, 10. 11 in dexteriore parte, in sinistiore, während es 249, 17 *e dextra ac sinistra* heisst; dort stand damit wechselnd 234, 10. 11 *sinistiore parte et dexteriore*, wo dann indessen *in extremis lineis orationis* folgt, wie es 120 heisst *dextra ac sinistra in cornibus hemicycli*. Zu *centro conlocato* scheint aber doch besser das bestimmtere *in dextro ac cornu* als das allgemeinere *in dextra* zu passen.*

Man könnte nun aus diesem Wechseln Vitruvs S. 50 einen Grund dafür entnehmen wollen, daß er auch 120 so wechselt. Allein 50 wechselt er doch erst, nachdem er bis zur *arx* gekommen ist, seinen Standpunkt oder vielmehr seine Richtung im Gehen und Stehen, und spricht eben erst dann von rechts und links, ohne diesen Worten selbst wechselnden Sinn beizulegen; bei den Angaben 120 dagegen fehlt aller Anlaß zur Annahme eines solchen unmittel-

baren Wechsels im Kontexte selbst in eben diesem nächsten Kontext; nicht mehr führte das nahe vorhergehende *finito proscenium* u. s. w. (= o.) darauf, das Rechts und Links von der *scena* aus zu fassen. Oelmiheims Rüge 'Griech. Theaterbau', 1886, S. 27, daß Vitruv die Teile lebloser Gegenstände mit rechts und links so bezeichnet, als ob sie Teile lebender Wesen seien, und daß, wenn er es einmal nicht thut und sie so bezeichnet, wie sie den Beschauer erscheinen, er dann darauf aufmerksam macht, wird davon nicht berührt. Einen solchen Zusatz macht er 122, 4, wo er die Lage vom *topos* des „Themistokles“ an der Ostseite des Dionysostheaters mit dem für eine errichteten Zusatz *exantibus* zu *sinistra* angibt, *exantibus e theatro scena parte odeum, quod Themistokles* u. s. w., nämlich *exantibus* wohl nicht aus dem Wege zwischen Analemma und Parodos, sondern aus dem des Diazoma. Das Odeon liegt aber östlich, und es ist also vom Proscenium der Scene aus der rechts hinausführende Weg, rechts liegende Weg gemeint. Also wenn man aus diesem rechts liegenden Wege rechts hinausgeht, ist einem das Odeon links, wenn man hinauskommt.

In eigentümlicher Weise zeichnen Jocundus, Vitruv a. a. O. p. 87, und Galiani, a. a. O. Tav. XVI, XVII, den Zuschauerraum rechts, das Proscenium links vor dem Leser auf dem Blatt.

Die Markierung des Gegensatzes von *ab intervallo sinistro* zu dem unmittelbar vorhergehenden *in dextro* sc. *cornu* ist auch nicht zu übersetzen. Sie spricht einmal auch dafür, *intervallo* von dem Zwischenraum zwischen dem *dextro* und *sinistro cornu* zu verstehen. Sodann veranlaßt sie auch dazu, wie bei *in cornu* der Endpunkt des Horns gemeint war, so auch bei *ab intervallo* an den Endpunkt des *intervallum* zu denken. Vgl. Wecklein in Zeitschrift für klass. Philol. 1887, S. 1125.

A. Müller, N. J. 1872, 695 meint freilich, da *intervallum* nie etwas anderes sei als ein zwischen zwei Punkten oder Linien befindlicher Zwischenraum, so irre Wecklein offenbar, wenn er annimmt (Philol. 31, 438), Varr wollte bezeichnen, daß der Kreisbogen in dem Endpunkte dieses Zwischenraums seinen Anfang nehmen solle. Sei aber der Durchmesser *intervallum*, so könne der Kreisbogen nur zwischen den Endpunkten beginnen, aber nie in dem einen oder andern Endpunkt. Dafs könne *ab* — *ad* nur den Ausgangs- und Zielpunkt des Kreisbogens angeben, nie aber eine Bestimmung über den Radius enthalten, mit welchem der Bogen ausgeführt werden sollen. Er könne daher nicht umhin, die ganze Konstruktion Weckleins für verfehlt zu erklären.

Ich halte A. Müllers Grund für falsch. Zu einem Zwischenraum zwischen Punkten gehören nicht blofs alle Zwischenpunkte zwischen seinen Endpunkten, sondern auch die Endpunkte. Zu einem Zwischenraum zwischen Flächen und Körpern gehören diese Flächen und Körper nicht mit; auch aber steht es bei einem Zwischenraum zwischen Endpunkten, einer Linie und zwischen Linien, einer Fläche; denn solche Punkte und Linien, Flächen in der Richtung der Quelle genommen, sind unausgedehnt, sind Grenzen. Eine Grenze ist ein Ende, ein Teil; daß sie unausgedehnt ist, ist eben

Einomie. So ist der Endpunkt aller zahllosen Radien der Mittelpunkt des Kreises; er ist aber ein Teil jedes Radius und liegt nicht zwischen den Radien als etwas von jedem Radius als Ganzem Verschiedenes. Gehen aber die einen Endpunkte der Radien im Mittelpunkte des Kreises und auch die andern, wie die beiden Endpunkte der Durchmesser, in der Peripherie des Kreises zum *intervallum*, so wird man die Bögen vom *intervallum* ab nicht bloß von Zwischenpunkten, sondern auch von den Endpunkten aus ziehen können.

A. Müller macht hier übrigens eine andere bedeutsame Konzession. Er sagt nämlich, er wolle zugeben, daß der Durchmesser *a b* (*a* und *b* sind die Schneidepunkte des wagerechten Durchmessers mit den *circinationis* *trac*) im Verhältnis zu dem Punkte *b* *intervallum sinistrum* genannt werden könne und umgekehrt *intervallum dextrum* im Verhältnisse zum Punkte *a*.

Als Parallelstelle kann man anziehen 107, 6. 7: *enim autem hemicyclii fronte est intervallum pedum XLVI*; wobei nichts darauf ankommt, daß eben vorher heißt *tribunal hemicyclii schematis minoris curvatura est tantum*, denn jenes *in* — *XLVI* könnte offenbar ebenso gut von einem vollen Halbkreis gesagt sein.

Einfacher hätte sich Vitruv ausgedrückt, wenn er bloß *ab intervallo* oder bloß *a dextro, a sinistro cornu* gesagt hatte. Aber in jenem Falle würde mit den Adjektiven die Hervorhebung des Gegensatzes fehlen, welcher doch die Wortstellung der Adjektiva erreicht wird (s. o.). Und in diesem Falle würde mit dem Wort *intervallo* die Bedeutung davon fehlen, daß der Zwischenraum zwischen dem 2. und 3. Keisbogen, der Raum der Orchestra, in dem Zwischenraum zwischen den *cornua* ab ein größerer werde, als er in der Fortsetzung der bisherigen, der 1. Kreislinie, bei rascherer Verringerung worden wäre.

Dafür, daß *intervallo* von dem Zwischenraum zwischen den *cornua*, in den Spitzen des Halbkreises, zu verstehen ist, spricht auch der Umstand, daß beim Fehlen der Worte *sinistro* und *dextro* dabei das bloße *intervallo* in diesem Zwischenraume, allenfalls sonst von dem zwischen den beiden *cornua* in der Peripherie des 1. Kreises verstanden werden mußte.

Und für die Auffassung des *intervallo* vor den Endpunkten des Durchmessers spricht bei der Identität derselben mit den Endpunkten der Halbkreisbögen der Umstand, daß auch letztere Endpunkte bloß durch *cornibus* bezeichnet sind; wie bei *cornibus* steht auch bei *intervallo* nicht ein Wort für den Begriff des Endes; es heißt nicht: *in fine cornuum*, nicht *in fine intervalli*.

Es wäre dann etwa zu übersetzen: und nachdem der Zirkel in das rechte (Horn) eingesetzt ist, wird vom Zwischenraum, dem nach links liegenden, eine Kreislinie nach dem linken Teil des Prosceniums herumgeführt; ebenso nachdem der Zirkel in das linke Horn eingesetzt ist, wird vom Zwischenraum, dem nach rechts liegenden, herumgeführt nach dem rechten Teil des Prosceniums.

Die Bedeutung nach rechts, nach links liegend haben *dexter* und *sinister*

auch bei andern Schriftstellern. Columella I 5 med. *ferè postilens habetur quod est remotum ac sinistrum soli et apricus flatibus h. e. septentrionalibus plagae obversum*, wo von der zu wählenden Lage einer villa die Rede ist, von der es vorher heißt: *frons eius ad orientem solem acquiratualum daretur sit*. Der Fall ist genau wie bei Vitruv. Das Schauende, die villa, ist nach demjenigen gerichtet, dem etwas zur Linken liegt, nach Osten, der Sonne hin, indem rechts und links vom Schauenden aus gedacht sind. Ebenso schauen wir Vitruv 120 von der *scena* her nach den *cornua* hin, dann zur Linken oder Rechten das *intervallum* liegt, indem links und rechts von uns aus gedacht ist. Ähnlich Horat. Sat. II 3, 38 *dexter stetit se. uob.* Ovid. ex Pont. IV 9, 119 *larvas . . . Pontus i. e. ad lacum situs*; Vergil Aen. V 162 *Quo . . . mihi dexter abis?*

Ein rechtes und linkes Intervall neben einem in der Mitte Liegenden hinzuzudenken, wäre müßig.

Durch *intervallum* die dem Radius gleiche Entfernung zwischen Centrum und Peripherie zu bezeichnen, ist möglich. Doch ist *intervallum* kein technischer *terminus* für den Radius. So oft auch Vitruv *deducere circum, agere, circumagere circum* sagt, niemals braucht er *intervallum* vor der Zirkelöffnung. Vgl. Nohls Index. Außerdem wäre es hier ja gar keine Bestimmung der Größe des zu nehmenden Radius, zu sagen: von dem nach links, rechts liegenden Zwischenraum ab, der der Radius ist.

Man kann auch *dexter, sinister* von dem rechten, linken Teil einer Sache gebrauchen; vgl. Horat. Sat. I 2, 125: *dextro (corporis) corpus uolui laevum*. Doch finden sich keine solchen Analogien zu dem bekannten Gebrauch von *summus* (50, 5. 6 *in cornu summo dextro* = am obern Ende des rechten Horns) bei Vitruv, der auch 120 nicht *ad proscenium sinistron dextrum*, sondern *ad proscenii sinistram, dextram partem* sagt. Und was wäre hier damit gewonnen? Der Zweck der Operation ist, von dem Intervall ab die Orchestra nicht so schnell sich verengen, vielmehr sich ausbreitern zu lassen. Statt nun zu sagen, von diesem Intervall ab werden größere Kreishögen geschlagen, sollte Vitruv gesagt haben, von dem linken, rechten Teil des Intervalls ab? Da würde die Angabe des Zwecks ja im Gegenteil verdunkelt.

Geradezu dem Wort *intervallum* hier die Bedeutung von Endpunkt des Intervalls beizulegen, geht nicht. Denn *intervallum* bedeutet immer noch den Zwischenraum; Schönborn in Zeitschrift für d. A.-W. a. a. O. S. 330. Oehmichen a. a. O. S. 24. 25: und unsere Stelle an sich, für sich allein genommen, beweist nicht, daß *intervallum* diese Bedeutung haben konnte, hier hat. Vielmehr wie *cornu* das Horn bedeutet, hier aber bei dem Wort *cornu* an den Endpunkt des Horns gedacht ist, so bedeutet *intervallum* den Zwischenraum, wobei hier an seinen Endpunkt gedacht ist.

Gehe ich die verschiedenen Punkte in dem Zwischenraum zwischen 1. und 2. Endpunkten durch. An das Centrum des 1. Kreises wird nicht gedacht sein; denn aus welchem erdenklichen Grunde sollte es lieber so unbestimmt und zweifelregend durch *ab intervallo* angedeutet als deutlich durch *a cornu*

zeichnet sein? Noch weniger wird jemand an die Durchschnittspunkte des Rahmens mit Quadratseiten denken, durch die er geht. Denn von diesen Seiten, abgesehen von dem einen *latus, quod proximum est* *enne*, wird in der Konstruktion kein weiterer Gebrauch gemacht, als daß zur Bestimmung der *anguli* in der Peripherie dienen. Welches Paar der Schnittpunkte sollte denn aber gemeint sein, da es an jeglicher anderen Andeutung darüber fehlt? Andere als diese 1 und 4 Punkte aber lassen sich in dem Zwischenraum zwischen seinen beiden Endpunkten nicht nachhaft machen, so daß überhaupt an sie gedacht werden könnte. So bleiben denn als bestimmte Punkt des Durchmessers fürs 2 und 3. Centrum und seine beiden Endpunkte übrig.

Ganz beliebig wird man aber doch auch nicht die Punkte für diese beiden Centren wählen dürfen, womit ja für die fernere Konstruktion nichts gewonnen wäre.

Teilweise oder ganz zwischen den *linear* des 1. Kreises sollen überhaupt nicht der 2. und 3. Kreisbogen liegen. Dann aber hat überhaupt die Forderung, sie von 2 Punkten in dem parallelen Durchmesser zwischen den Endpunkten ausgehen zu lassen, keinen Anhalt.

Um den Gedanken ganz scharf auszudrücken, ist zu sagen, daß durch *intercallo* nicht der Endpunkt der bei der Konstruktion des 2. und 3. Kreisbogens in den Zirkel genommenen Linie als dessen Ausgangspunkt bezeichnet wird (A. Müller, Philol. 15, 1886, 243), sondern der Endpunkt der Linie zwischen den *cornua*, deren Größe infolge dessen in den Zirkel genommen wird, um damit von jenem Endpunkt aus den Bogen zu ziehen.

Wenn man nun also nach dem Auseinandergesetzten die beiden Kreisbögen von den Endpunkten des *intervallum* zwischen den *cornua* ausgehen läßt, so erhält man die Möglichkeit, die Form der Orchestra in einer kontinuierlichen Amplifizierung von jenen Endpunkten ab bestimmen und bei der hinreichenden Fortsetzung der Kreisbögen von ihnen die Verlängerungen der Quadratseite und die dazu hinreichend lang gezogene Tangente treffen lassen.

In dem Gegensatz *ab — ad* muß *ad* die Richtung wohin bezeichnen, Schönborn, Zeitschr. f. d. A.-W., a. O. 320. Vitruv braucht zwar *ad* öfter die Angabe eines Orts auf die Frage wo?, siehe Praun 'Bemerkungen zur Kritik des Vitruv', 1885, S. 100. Man darf hier aber nicht übersetzen: links des Prosceniums linker, rechter *pars*. Denn was sollten, außerhalb des Prosceniums, neben dem Proscenium, Bögen, von denen gar kein Zielpunkt gegeben wäre? Vielmehr ist die angegebene *pars* der fragliche Zielpunkt.

Gehe ich noch auf verschiedene Auffassungen anderer etwas näher ein, so weit sie namentlich das *intervallum* und die Größe des für den 2. und 3. Kreis zu wählenden Radius betreffen.

Genelli 'Theater zu Athen' 44 nimmt den Durchmesser des 1. Kreises als diesen Radius.

Schönborn, Zeitschrift f. d. A.-W. 1853 S. 319, meint, da Vitruv von den Endpunkten der Parallele aus Bögen zu schlagen heiße, was solle hier

veranlassen, dazu den Diameter des 1. Kreises zu brauchen? Allein Vitruv heisst nicht bloß allgemein von jenen Endpunkten aus, sondern von jedem jedesmal andern Endpunkt aus den Bogen schlagen, indem der Stachel des Zirkels in den einen Endpunkt gesetzt wird. Von dem Zwischenraum der *cornua* aus soll vom gegenüberliegenden Endpunkt desselben aus der Bogen gezogen werden, also mit einem Radius, der diesem Zwischenraum an Größe entspricht.

Petersen, Wiener Studien 1885, 179—181, sagt, das durch Quadratsseite und Tangente festgelegte Proscenium grenze allerdings schon an den Orchesterkreis, aber die Verbindung werde aufgehoben durch eine parallele zum Proscenium durch den Kreismittelpunkt gezogene Linie. Dadurch wird ihm der Halbkreis eben zum Orchesterkreis, S. 181, Z. 1. Dieser „Kreis“ wird dann von ihm vergrößert und verkleinert. Die Verbindung eines Raums indessen mit einem andern in einer Zeichnung, muß man dazu bemerken, wird nicht dadurch aufgehoben, daß man den einen durch eine Linie in der Zeichnung teilt; denn durch eine solche Teilung wird der geteilte Raum, der eine von den beiden verbundenen Räumen, nicht auf den entfernteren Teil reduziert und an Stelle des näheren Teils eine Lücke zwischen dem Ganzen und dem andern Raum geschaffen. Durch die Parabel wird nicht der „Orchesterkreis“ verkleinert, sondern der einfache Raum über der Quadratsseite, der größere Teil des 1. Kreises, in einen aus 2 Teilen zusammengesetzten Raum gegliedert. Vgl. A. Möller, Philol. 15, 1890, S. 243, der darauf hinweist, daß eine Linie in einer Zeichnung nicht eine Mauer in der Wirklichkeit sei. Auch bemerkt er: Schwerlich würde Vitruv *per centrum orchestrae* gesagt haben, wenn er sofort einen Teil des Kreisabschnittes von der Orchestra wieder hätte absondern wollen.

Mit *centrum orchestrae* kann Vitruv noch nicht ohne weiteres bloß mit der griechischen Orchestra reden, weil sie noch gar nicht erwähnt ist; dann nach dem Eingang 119, 29; 120, 1 will Vitruv ja eben Verschiedenheiten ausdrücklich hervorheben. Er knüpft sonst an das vorher über das römische Theater zunächst Gesagte an. Dort war von einem *centrum* die Rede 117, 7, wodurch *parallelos linea ducatur, quae disungat proscenium iugiter et orchestrae regionem*, und 118, 5 von der *diametros*, die die *orchestra* *ex gradus imos* habe, 118, 10 von der *orchestrae diametros*; und da das *centrum* 117, 7 sich auf die eben vorher genannte *circumatio*, die *perimetros* bezog, so war damit das Centrum dieses Kreises als das Centrum der Orchestra gegeben. Hieran knüpft nun Vitruv 120 an, wo er die Unterschiede des griechischen vom römischen Theater bespricht. Er fügt *orchestrae centrum* um den Gegensatz zu dem unmittelbar vorhergegangenen *frons scenae* hervorzuheben, deutet aber vermittelt der Anknüpfung an 117 (wo *perimetros* nicht so scharf den Gegensatz bildete) darauf hin, daß der Punkt, der das Centrum dort war, es auch hier sei, dort als der der *circumatio*, hier als der der *orchestra* näher präcisiert.

Den Ausdruck *circumagitur circumatio* versteht dazu Petersen so, daß das Herumführen der *circumatio* gleich dem Weiterführen derselben, hier die

Halbkreises, in veränderter Krümmung sei. Das ist nicht richtig; denn *circumagere* ist das Ziehen der Kreislinie als solcher, wie sie eben gerade ist, nicht die Fortsetzung einer vorhandenen Kreislinie (s. o.).

Das *intervallum* will Petersen als den gebliebenen Zwischenraum zwischen dem *hemicycleum* und *proscenium* fassen, wobei die Unklarheit nur darin bestehe, daß *intervallum* für die Grenze des *intervallum* oder *ab intervallo* für *per intervalum* gesagt sei, welche Unklarheit durch das eben besprochene *circumagitur* gehoben sei. Allein im Text liegt diese Beziehung ferner als die auf die *cornua*; und wie bei den *cornua* ist bei *intervallum* an die Endpunkte davon gedacht.

Reber, Übers. 152 Anm. 1, versteht *intervallum* richtig, nennt es aber mit einem gezwungenen Ausdruck den Zwischenraum zwischen der jenseitigen Hemisphäre

C. L. Stieglitz der Ältere (der Verfasser der *Archäol.*) gibt in 'Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst', 1834, sachlich das Richtige, doch in sehr unklar ausgedrückter Beschreibung der Zeichnung. Rechts und links faßt er beim *proscenium* von diesem, beim *centrum* und *intervallum* vom Zuschauer aus.

In Bezug auf *intervallum* ist fast alles Mögliche versucht worden, und zwar sowohl von Philologen als von Architekten.

An den Zwischenraum zwischen dem 1. und 2., dem 1. und 3. Centrum denkt C. L. Stieglitz, abweichend vom Obigen, in 'Archäol. d. Baukunst' II¹, 141, vgl. Figur 18; sowie nach Öbmichens Angabe 'Griech. Th.-Bau', 1886, S. 29, 30 auch Brunn. Eine sehr ähnliche Auffassung hat G. C. W. Schneider 'Att. Theat.' S. 71, indem er unter dem Namen *intervallum* das 1. Centrum als Abstandspunkt vom 2. und vom 3. Centrum auffaßt.

Sachlich kommt es mit diesen letzten Erklärungen auf eins hinaus, wenn man geradezu den Radius des 1. Kreises als den auch des 2. und 3. nimmt.

Mit diesem Radius können die Bögen, wenn der Stachel ins 2. oder 3. Centrum eingesetzt und die Bögen vom 1. aus geführt werden, durch die Orchestra nach unten bis an die Quadratseite, nach oben, durch die Kreislinie dort, bis an die Verlängerungen der Quadratseite gezogen werden und dann weiter durchs Proscenium in ersterem Fall bis an die *frons scaenae* und von da bis an die Verlängerungen der Quadratseite, in letzterem Fall bis an die *frons scaenae* und dann weiter bis an die Quadratseite. Oben herum hat doch wohl noch niemand so die Bögen geführt.

A. Rode 'Formae' Tab. XI überträgt obige Auffassung aufs römische Theater, indem er fürs griechische eine andere hat. Im römischen geht ihm das Proscenium bis an die Schnaidepunkte des 2. und 3. Bogens mit den Verlängerungen des wagerechten Durchmessers und hat so die doppelte Länge von diesem. Senkrechte von diesen Schnaidepunkten bis auf die Verlängerungen der Dreiecksseite bestimmen die Länge der Szenenfront, so daß das Proscenium und die Szenenfront gleich lang sind. Vitruv läßt aber direkt die *scaenae longitudo ad orchestrae diametron duplex* sein und sagt über die Länge des Prosceniums nichts.

Man muß bei all diesem rechts und links immer von demselben Standpunkt, sei es von oben oder von unten her, fassen, wegen der früheren Lesarten. Setzt man an deren Stelle die von C. Lorentzen, M. Vitruv Poll. etc., Gothae 1857, und von Rose et Müller-Strübing, Teubner 1861, so gilt für die Centren und Intervalle der von oben, für die *proscenii partes* der von unten her.

Perrault, Vitruve p. 181 (s. o.), zieht die Bögen auf der Planche unten durchs Proscenium, dessen *profundus* er fast so lang macht wie die *profunditas* der *scenae frons*, spricht sich jedoch über Standpunkt und Zweck nicht aus.

C. L. Stieglitz zieht die Bögen unten herum, durch die Quadratseite und mit Berührung der Scenenfront weiter. Dann von unten bis an die Verlängerungen der Quadratseite hinauf. Er nennt Intervall den Raum zwischen dem 1. und je einem der beiden andern Centren, dem 2. und 3., und versteht unter dem Intervall, von wo er zieht, jedesmal das gegenüberliegende, von dem, von dessen jenseits des 1. Centrum gelegener Linie der fragliche 2. oder 3. Kreisbogen sich nach diessens zuerst nach innen entfernt. Das *ab* hat dabei eine starke Anschaulichkeit, nicht kleiner, als wenn man bei dem Durchmesser als dem Radius des 2. und 3. Kreises von dem jenseitigen Endpunkt aus den 2. oder 3. Kreisbogen sich nach jenseits nach außen entfernt.

G. C. W. Schneider zieht ebenso, doch nur bis an die Quadratseite, worüber Schönborn, Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss., 1853, S. 321. 322; 'Skene' S. 52.

C. L. Stieglitz will die Länge der Bühne angeben; G. C. W. Schneider in sonderbarer Vorstellung die Form des Logeions, das den Raum zwischen den konvexen Seiten der Bögen zwischen Quadratseite und 1. Centrum einnehmen soll.

Stuart and Revett 'Antiq. of Athens', London 1825, Vol. II p. 79 d. Pl. XXXVI, ziehen auch die Bögen so nach unten durch mit Berührung der Tangente bis an die Verlängerungen der Quadratseite. Sehe ich von dem *ab*, was aus der Beziehung, in welche das (für das Theater des Bassus gehaltene) Odeon des Herodes Atticus gesetzt wird, gefolgert ist, so wird das Proscenium, nicht mit Pulpitum, Logeion identifiziert, durch die Quadratseite vom übrigen Teil des 1. Kreises als von der Orchestra getrennt, das Pulpitum bis wenigstens ans 1. Centrum, den wagerechten Durchmesser ausgedehnt, ohne daß über seine Größe nach den Seiten und seiner Form Bestimmtes gesagt ist.

Bruun zieht die Bögen wie C. L. Stieglitz und meint, daß außer der Länge der Bühnenanlage durch die Schneidepunkte mit der verlängerten Quadratseite wahrscheinlich auch noch die Lage von Seitenthüren durch die Berührung der Kreisbögen und der *scenae frons* gegeben sei. Das rechte und links faßt er dabei, der jetzigen Lesarten wegen, von 2 Standpunkten her auf.

Bei allen diesen Vorstellungen verliert man gänzlich Bestimmtheit für die Orchestra durch den 2. und 3. Bogen; ja überhaupt eine Begrenzung nach den Seiten, denn diese soll doch wohl nicht durch den nach unten

vom wagerechten Durchmesser aus sich verengenden 1. Kreis bis an die Quadratseite gegeben sein. Was wäre dann der Raum zwischen diesen Bögen des 1. Kreises und dem Zuschauerraum daneben (unterhalb des Wasserlaufs in Athen und Epidaurus)? Sollten sich die Chöre innerhalb dieses sich verengenden Raums, vielleicht gar auf dem Erdboden, ohne körperliche Grenzen in der Fläche, halten? Nach dem Kontext muß man doch erwarten, daß der 2. und 3. Bogen irgendeine Beziehung zur Orchestra haben: *Ita tribus centris*. Ehe man dies wegkonjiziert, fragt sich doch noch, ob diese verbürgte Überlieferung doch nicht einen vortrefflichen Sinn habe und zu dem *ampliores orchestrae* in Beziehung steht. Und das ist der Fall (s. o.). Und wenn Vitruv die bezüglichen Peripherie-teile des 2. und 3. Kreises vom Centrum des 1. aus zu ziehen beginnen wollte, warum setzte er nicht statt *ab intervallo sinistro, dextro* deutlich und einfach: *a centro medio*? Das gilt auch gegen G. C. W. Schneider, der unter *intercillum* den mit diesem *centrum* koincidierenden Endpunkt des dem Radius gleichen Intervalls zwischen 1. und 2., 3. Centrum versteht.

Angenommen aber, *intercillum* bedeute den Radius des 1. Kreises, so berechtigt das noch nicht die Zirkelöffnung für den 2. und 3. Kreis auch in dieser Weite zu nehmen. Denn es heißt nicht: *intervallo sinistro, dextro*, mit dem linken, rechten Intervall, wie 235, 17. 18 *e centro acquinoctialis intervallo aestivo*, mit dem Sommerintervall, *circumlatio circuli mensuratur agatur*, sondern *ab intervallo sinistro, dextro*. Der Radius aber hat 2 Endpunkte. Für den innern müßte man vom 2. oder 3. Centrum aus den Radius, für den äußern den Durchmesser in den Zirkel nehmen, um den 2. und 3. Kreisbogen zu ziehen. Alles von demselben Standpunkte aus gedacht, würde man im ersten Fall die Orchestra unterhalb des Durchmessers bis zur Quadratseite stets verengen, im zweiten Fall sie bis zu den Verlängerungen der Quadratseite stets erweitern. *Intercillum* ist aber weder der Radius, noch ist es der Durchmesser als solcher, sondern ist der dem Durchmesser gleiche Zwischenraum zwischen den *cornua* = den Endpunkten der *cornua* (s. o. S. 407 f.).

Dem *intercillum* = Radius ist an Größe gleich das *intercillum* zwischen den beiden Parallelen zur Quadratseite, zwischen dem Durchmesser und der Tangente. Hieran denkt Jocundus, Vitruv. iterum et Frontin., sumpt. Philippi de Giunta, Florent. 1513. 8. Seine Vorstellung enthält auch noch einiges, was sonst für die ganze Auffassung der Stelle in Betracht kommt. Vgl. bei ihm die 4 Figuren p. 85 a und b, 88 a oben, 87 a rechts auf dem Blatt.

Im griechischen wie im lateinischen Theater begrenzt Jocundus Orchestra und Zuschauerraum durch den wagerechten Durchmesser und dessen Verlängerungen gegen das Proscenium. Er liest dabei *proscenium regione*. Dann muß sich das unmittelbar folgende *parallelus* auf die Tangente zurückbeziehen; denn sich selbst kann eine Linie nicht parallel sein. Man müßte sonst schon *altera* supplieren, eine zweite Parallele, die wie die erste der Richtung der Quadratseite parallel ist. Notwendig aber folgt umgekehrt

nicht, es sei denn, daß man *altera* ergänze, bei der Lesart *proscenium regione* daß die Grenze des Prosceniums mit dem Durchmesser koincidere vermehrt ist das falsch. Denn in *parallelos* liegt schon das Getrenntsein, Fortferntsein von der gegebenen Linie; was also bei der Voraussetzung, daß diese gegebene die Quadratseite sei, nicht noch des pleonastischen Zusatzes von *c* (Salmasius, Perrault) oder *a* (Rose) bedarf. Die Richtung, *regio*, einer Parallellinie ist eben die der andern. S. 120 ist zuerst 4 mit *ea regione* die der Quadratseite gemeint, dann 5 mit *ab ea regione* die Vorstellung eines Raums zwischen Quadratseite und Tangente hervorgerufen. Die Vorstellung eines solchen Zwischenraums will nun Vitruv nicht anderseits durch die bloß konstruktive Parallele durchs Centrum erwecken, daß die keineswegs 2 nachher ein in Wirklichkeit irgendwie begrenzten Raum, Zwischenraum gebildet werden soll (gegen Petersen). Daher kehrt er mit dem bloßen *proscenium regione* 7. 8 zu dem bloßen *ea regione* in 4 zurück und sagt nicht irgendwie, daß durch den Durchmesser, wie durch die Quadratseite, eine *finis* eines Raums oder, wie durch die Tangente, eine Stelle für die *constitutio* einer Bauhchkeit gegeben werde. Ungesagt bleibt auch, daß in der ganzen Richtung des *proscenium* ein *proscenium* vorhanden sei, weder in der nach innen, noch in der nach außen vom 1. Kreise, d. letzterer wäre es ja auch überhaupt unmöglich, denn irgendwo hat den dahin die Länge des *proscenium* ein Ende. Bei Joenundus ist es so lang wie Orchestra und Zuschauerraum zusammen und reicht vom verlängerten Durchmesser bis aus Podium, das Säulen hat und wie das Schemengebiude so lang wie das Proscenium ist. Gebäude nebst Podium sind *frons scaenae*. Bei allem nimmt er den Standpunkt von oben her, p. 87 a, und schlägt dann den 2. und 3. Kreisbogen so, daß er den Fuß des Zirkels zuerst im *cornu* rechts einsetzt und mit dem Radius des 1. Kreises von der Tangente aus links her, und dann rechts hin an den nach außen verlängerten Durchmesser den Bogen zieht; ebenso darauf anderseits. Dadurch wird die Lage des Prosceniums und dessen, was dem dann an Länge entspricht, bestimmt. Sonderbar setzt er die Lage der *valvae regiae* und *hospitalia* und die Eingänge der *itineria versurarum* gegenüber der *frons* hinten an und laßt dahin die 5 *cunei* = *anguli* der Dreiecke im Kreis mit ihren 5 *spatiis spectare*, von innen nach außen. Das ist falsch. In der Reihenfolge *maior valvae; hospitalia; spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci nequissimi vocant; versurae procurrentes*, welche durch die leitenden Worte *distans a sinistra, secundum, secundum ea loca* bestimmt ist, stehen nämlich die Periaktenräume zwischen den *hospitalia* und den *versurae*. Die Periaktenräume aber können nicht an der Außenseite nach der Straße und dem Portikusplatz zu (den er sich dort denkt) liegen, sondern nur an der Innenseite, an der *frons scaenae* vor den Augen des Publikums. Folglich liegt hier auch die *mediae valvae*, die *hospitalia* und die *versurae* mit ihren *itineria*. Vgl. Rode, Übersetzung 1796, I 244, o. Gegen die Auffassung von *intervallum* als Zwischenraum zwischen Tangente und Durchmesser mit den Verlängerungen des letzteren ist auch wieder geltend zu machen, daß die

sachliche Angabe dieses Zwischenraums weiter zurückliegt als diejenige des Zwischenraums zwischen den *cornua*.

Philander, Vitruv. Lugd. 1552, Comment. Romae 1544, schließt sich, soweit er eingeht, an Jocundus an. In der Ausgabe Genevae, apud Tornaeum, 1586, p. 189. 190 unterscheidet er Proscenium als *locus ante scenam*; darin *pulpitum* für die *actores*, niedriger als *scena*, höher als *orchestra*, wo bei den Römern *senatores*, bei den Griechen *seachnici* [ihren Platz haben]; das *pulpitum* ist ähnlich *eruli pergula quaedam*.

Vieles, doch auseinandergerissen, darunter manches Sonderbare, giebt Dan. Barbarus, Vitruv. c. commentaris, Venetiis 1567. Als die Intervalle faßt er die Entfernungen des 2. und 3. Centrum vom 1., macht den Radius des 1. Kreises zu dem des 2. und 3., nimmt den Standpunkt oben, macht die *longitudo scaenae* = 2 Diameter der Orchestra, = 2 Diameter des 1. Kreises, giebt jeder Hälfte (= *cornu*) des Zuschauerraums die Breite eines Radius. Vom Podium ist *proscenium* der höhere Teil vor der *scena*, *Pulpitum* davor ein niedrigerer. In den 3 *portae*, Nischen in der Frontmauer, stehen 3 Periakten, neben denen vorbei die *aditus a foro* und *abundiführten*, wenn sie sich drehten und dafür Platz gaben (er faßt nämlich *secundum* = hinter den *aperitiones* der *portae*; so Perrault *derruiv*). *Versura* ist ihm, auch falsch, *qua parte exire et alio se vertere solebant* und *cum ab uno latere angulo intermedio ad aliud latus nos vertimus*; vielmehr ist es die vorspringende Mauer selbst.

J. G. Schneider bemerkt gut: *Cum in Graecorum theatri orchestra maior quam in Latinis esse ob usum deberet, tria quadrata loco trigonorum quatuor in una circumscriptionis linea designabant . . . hoc erat discrimen, quod in trium quadratorum descriptione amplius in medio spatium relinquebatur*. Bei den Griechen sollte nämlich das *Pulpitum* schmaler sein als bei den Lateinern, und ein Quadrat schließt dafür ein kleineres Segment ab, als es ein gleichseitiges Dreieck thut. Katerochen *frons* ist ihm die Wand auf der Tangente, wovor das *Pulpitum* = *Proscenium* liegt, dessen Vorderwand, auf der Quadratseite, dann auch *frons scaenae* heist, so daß die ganze *frons* die genannten 2 Absätze hat. Die Kreisbögen zieht er mit dem 1. Radius vom 1. Centrum nach unten im Kreis herum, durch die Quadratseite hinab, die Tangente streifend, wieder hinauf durch die Quadratseite bis ans Ende der *maior circumscrip.* die den Zuschauerraum umschließt und deren Durchmesser der durch Ansetzung einer Hälfte des 1. Durchmessers an beiden Seiten von diesem verdoppelte 1. Durchmesser ist. Er zieht durch die Durchschnittspunkte der Quadrathinie nach dem Durchmesser und von den Endpunkten des Durchmessers nach der verlängerten Quadratlinie parallele Senkrechte, die Portikusse zwischen Zuschauerraum und Scenengebäude anzeigen; eine willkürliche Erfindung.

Nach C. L. Stieglitz 'Die Baukunst der Alten', 1796, S. 108 war das *Pulpitum*, Logeion der höhere Rand des *Prosceniums* gegen die *Orchestra*; was falsch ist, weil die *latitudo* des *Pulpitums* nach Vitruv 120 doch wohl

bis an die Tangente reichen muß; denn anders hätte sie ja keine Beziehung auf die dort angegebene Konstruktion der 2 unteren Parallellinien.

Derselbe aber 'Beiträge', 1834, I 178. 179 versteht unter *proscenium* den Platz unmittelbar vor der Front der Scene, dem Fußboden der Orchestra gleich, unter *logeion*, *pulpitum* ein darauf gestelltes Gerüst aus Holz, das nach vollendeten Schauspielen herausgenommen werde. Der Ausdruck *proscenium pulpitum* indessen, 117, 7 8, worauf er dabei besonderes Gewicht legt, kann auch partitiv oder appositionell gefaßt werden.

Rode, Übersetzung 246, 7. 8, versteht unter *intervallo* den Raum zwischen *Proscenium*, *Vorscene*, d. i. dem Raum zwischen Tangente und Quadratseite, bezw. der oben besprochenen etwas längeren Sehne, und meint dann die Bögen mit dem Halbmesser der Orchestra von dem Centrum in Orchestra, d. h. mit der Hälfte der Senkrechten auf der Quadratseite, indem er dort die 2. Parallele durchzieht und den Fuß in deren Endpunkte setzt, vom *centrum orchestrae*, jenem Punkt in der Mitte, Hälfte der Senkrechten aus; wie er frei übersetzt, von der linken zur rechten Seite der Vorscene hin, wobei er den Standpunkt oben nimmt. Das fällt mit dieser Deutung von *centrum orchestrae*.

Reber, Übers 1865, 132 Anm. 1, scheint mit dem sonderbaren Satz „Von dem Zwischenraum zwischen der jenseitigen Hemisphäre, d. h. von dem Ende der Hemisphäre und dem Rand des Prosceniums (der Bühne) dasselbe zu meinen.

Bestimmter bezeichnete gleiche 2 Intervalle wären die zwischen den Schnidepunkten der *circumationis lineae* mit der Quadratseite einerseits und der durchs Centrum gehenden Parallele anderseits.

Die Sache ist dann etwa so vorzustellen: Zuerst wurde uns gegeben die Anschauung des Intervalls zwischen der Quadratseite und der Tangente, im besondern dem Tangentenpunkt, durch die Worte *latus proscenium scense ab ea regione*. Dann wurde (a) *proscenii regione* (besser fehlt a, da das Proscenium in Epidaurus nur teilweise rechts und links bis an die Quadratseite vorspringt; s. u.) die 2. Parallele gezogen, diese nicht an die *circumatio*, sondern durch die *circumationis lineas*. Dadurch erhielten wir bruch links und rechts ein bestimmtes Intervall zwischen je einem Endpunkt der Quadratseite und je einem Schnidepunkt der 2. Parallele mit den Kreislinien, nämlich den je dazwischen liegenden, gezogenen Teil der 1 Kreislinie, denn Sehnen dazwischen sind nicht gezogen worden.

Der Punkt eines jeden dieser Intervalle, dieser Kreisbögen, a quo der 2. und 3. Bogen zu ziehen wäre, könnte kein beliebiger sein, was unzählige Möglichkeiten von lauter verschiedenen Bögen gäbe; ein bestimmter, zwischen den Endpunkten liegender aber ist nicht irgendwie angedeutet. Sogar müßte, als einziger aller andern gegenüber doch im allgemeinen bestimmter Punkt, derjenige Endpunkt jedes Intervalls, *qua sciat*, gemeint sein; dann der andere Endpunkt liegt da, wohin gezogen werden soll, *ad proscenii partem*, nämlich in der Quadratlinie, an dem Ende der Quadratlinie, a welcher *regione designatur finitio proscenii*.

Müssen wir nun (s. o.) zum Radius des 2. und 3. Kreises den Durchmesser des 1. nehmen, so werden sich die zu ziehenden Bögen des 2. und 3. Kreises von demjenigen des 1. Kreises nach außen entfernen. Dies würde also auch bei obiger Auffassung von *interrallum* der Fall sein. Das läge freilich nicht in dem *circumagitur*; denn dies ist der allgemeine Ausdruck für das Ziehen einer Kreislinie ums Centrum (s. o.), sei es einer ganzen, wie 116, 27, 28, sei es einer teilweisen, wie in unserer Stelle. Auch läge es nicht in dem *ab*, wodurch nur das Ausgehen überhaupt von dem *interrallo*, nämlich dem besprochenen Endpunkte, ohne nähere Angabe, nach welcher Seite hin, bezeichnet würde. Es läge aber eben in dem vorher Erwähnten, oben Erörterten.

Auffallend und sonderbar wäre aber doch bei dieser Auffassung des durch die 2. Parallele gebildeten Intervalls zwischen den Endpunkten der Quadratseite und des Durchmessers, daß dann die es bildende, bewirkende 2. Parallele nicht (*a*) *lateris quadrati regione*, sondern (*a*) *proscenii regione* gezogen wird. Dabei bilden die Endpunkte der Quadratseite nicht auch die des Prosceniums, der *frons proscenii*, sondern liegen in ihr, zwischen ihren, der *frons*, Endpunkten. Wo diese genau liegen, sagt zwar Vitruv nicht; doch so viel giebt er an, daß wir sehen, sie liegen erst in den Verlängerungen der Quadratseite, außerhalb der Quadratseite.

Die Bögen werden nämlich *ad proscenii sinistram, dextram partem* gezogen, müssen also das *proscenium* dort irgendwo treffen, wenn das *ad* so weit fortgesetzt wird. Das ist aber nicht möglich, wenn es nicht länger als die Quadratseite ist; weil die Bögen außerhalb dieser um diese herum gehen, also in der Richtung der Quadratseite das Proscenium erst in der Verlängerung der Quadratseite treffen könnten, in der Richtung aber von der Quadratseite nach oben noch nicht in der Tangente oder vor der Tangente es treffen können, bis wohin es sich nach oben erstreckt.

Denn es ist, wenn man den Radius eines 1. Kreises = 100 setzt, die Entfernung von der in der Senkrechten zwischen dem Centrum und der zu einer eingeschriebenen Quadratseite parallelen Tangente liegenden Mitte der Quadratseite bis zu dem Endpunkt der Quadratseite = 70, 7107;

bis zu der Senkrechten vom Radius auf den Schnidepunkt eines mit dem 1. Durchmesser als dem Radius des 2. Kreises um den Endpunkt des 1. Durchmessers als des Centrums gezogenen Bogens dieses 2. Kreises mit der Tangente = 73, 2051;

bis zu dem Schnidepunkt von dem 2. Kreisbogen mit der Verlängerung der Quadratseite = 87, 0820. Folglich müßte, da der 2., bezw. 3. Bogen die linke, rechte *pars proscenii* treffen soll, dieses mindestens bis 73, 2051, wenn die oberste Ecke, und bis 87, 0820, wenn die unterste Ecke, die in der *frons proscenii*, getroffen werden sollte, über die Quadratseite, die Hälfte derselben, 70, 7107, hinausreichen.

Überhaupt aber entscheidet gegen diese ganze Auffassung von *interrallum* der Umstand, daß die Angabe über die Ziehung der Parallele durchs *centrum*

orchestrat (a) *proscenii regione* im Text weiter zurückliegt als die in der Nähe von *in dextro* (*dextra*) in *cornibus hemicycli* enthaltene Beziehung.

Noch ferner liegt es, an zwei andere Arten von *intervallo* zu denken, die A. Müller, N. J. 1872, 693 ff., Philol. 35 (1876), 332 ff. und 43 (1886), 241—243, 'Griech. Bühn.-Alt.', 1886, 16 ff. in Betracht zieht. — Er sagt am ersten Ort, S. 696: wir nehmen *intervalum* entweder für den Abstand der Quadratseite und der Tangente oder — was uns richtiger zu sein scheint — für einen der zwölf Abstände der Quadratscken auf der Peripherie.

Abstand wäre die richtige Übersetzung für *distantia*, d. h. die Weite des Getrenntseins, die Entfernung eines Punktes von einem andern. Es ist eine Eigenschaft eines Punktes, jedes Punktes von mehreren Punkten in Beziehung auf den andern, die andern Zwischenraum aber ist der von 2 Punkten, Linien, Körpern begrenzte Raum zwischen ihnen. Sehe ich aber von dieser Ungenauigkeit der Bezeichnung ab und halte ich mich an das Sachliche. Halte ich mich auch daran, daß nur das Intervall zwischen Quadratseite und Tangente und nicht auch das zwischen Verlängerung der Quadratseite und Tangente gemeint ist.

Dann wird also ein Bogen mit dem 1. Radius, der im 2. 3. Centrum eingesetzt ist, *ab intervallo* aus gezogen. Wo trifft er die *sinistra*, *dextera* *pars proscenii*? Irgendwo inwendig im *proscenium* oder an der Außen-seite? unten herum durch die Orchestra und dann nach oben bis ans Proscenium, seine *finis* oder seine Seite, oder oben herum durchs Proscenium, wenn man nämlich *ab intervallo* in der Quadratseite beginnt. Oder wenn man *ab intervallo* irgendwo da beginnt, wo der Bogen um Proscenium vor dem Punkt in der Quadratseite bis an die Grenze des Prosceniums laufe, wo sollte das sein? Alles wäre unbestimmt, und man könnte von allen möglichen Punkten in diesem Bogenteil an dieselbe Stelle der *pars proscenii* gelangen. A. Müller läßt diese abstrakte Möglichkeit für den Begriff des Intervalls hier denn auch im einzelnen unerörtert.

Näher aber geht er auf die andere Möglichkeit ein, daß einer der 12 Abstände der Quadratscken auf der Peripherie gemeint sei; was er für das Richtige hält. Dafür beruft sich A. Müller auf die Analogie von 115. l., wo *intervallis* die 12 Abstände der Dreieckswinkel bedeute. Von einem beliebigen dieser Intervalle aus kann natürlich der 2. und 3. Bogen nicht geschlagen werden. Denn da das Centrum im Endpunkte eines Harns ist, so müßte für jedes Paar der 6 oben und unten ein verschiedener Radius gewählt werden; es soll aber der des 1. Kreises sein. A. Müller und Klatt wollen, daß der nach Beschreibung des 1. Kreises beiseite gelegte Zirkel wieder hergenommen und mit beibehaltener Öffnung desselben der 2. und 3. Bogen geschlagen werde. Dagegen spricht manches. Sollte das Wachsen der Weite der Zirkelöffnung für den 2. und 3. Kreisbogen, so stillschweigend vorausgesetzt und angenommen sein? Sodann erhält man 2 Paare in gleicher Entfernung vom 2. und 3. Centrum, bestehend aus je 1 Intervall oben und unten. Dabei ist dann nach N. J. 101, 1872, S. 696 der Sinn von *rechts* und links nach Pollux zu verstehen, der für die Orchestra den Standpunkt

des Zuschauers, für die Bühne den des Schauspielers maßgebend sein läßt; oder man müßte, was allerdings bedenklich sei, die Worte *in dextro* und *in sinistro* vertauschen, wobei, Anm. 1 daselbst, die Ausdrücke 'rechts' und 'links' für Bühne und Orchestra gleich seien. Als Endpunkte der Bögen werden dabei, einerlei ob von den beiden untern Intervallen unterm Durchmesser an der Orchestra oder von den beiden über ihm im Proscenium die Bögen begonnen werden, die Schneidepunkte derselben mit der verlängerten Quadratseite angesehen. Ein Mangel hierbei ist, daß erst durch einen Rückschluss von der Ausführbarkeit der beiden Bögen aus das Verständnis der Begriffe links und rechts für *in dextro* und *in sinistro* vermittelt wird; was doch vorher klargestellt sein müßte, ehe man an die Ausführung von Vitruvs Unterweisung geht. Soll man denn da riskieren, erst das falsche zu probieren? Ferner, warum müßten denn die beiden Bögen gerade von einem solchen Teil der 1. Kreislinie, einem solchen Intervall ausgehen? Sie würden ja an dasselbe Ziel, ihren Schneidepunkt mit der verlängerten Quadratseite gerade ebenso gut gelangen, wenn man sie vom 1. Centrum oder von irgend einem andern Punkt innerhalb ihrer ganzen Kreislinie aus begünne? Endlich aber gilt auch von diesen, im Text nicht so genannten, doch gedachten Intervallen, daß diese Andeutung derselben weiter zurück als die des Intervallum zwischen den *cornua*, und zwar ganz zu Anfang des Kontextes geschieht.

N. J. 101, 1872, 697; Philol. 35, 1876, 334 sagt A. Müller noch: Der Beweis für die Richtigkeit dieser Konstruktion scheint uns nun dadurch beigebracht zu werden, daß aus derselben sich eine in eminenter Weise symmetrische Figur ergibt. Errichtet man nämlich im Mittelpunkt der *frons proscenii* ein Perpendikel, verlängert dieses bis zur Peripherie des Grundkreises und verbindet den Schnittpunkt auf beiden Seiten mit den Endpunkten des Prosceniums, so schneiden die Verbindungslinien die Centren, aus denen die beiden letzten Kreisbögen konstruiert sind; das Perpendikel selbst ist gleich der halben Länge der Bühne, und das Verhältnis der Bühnentiefe zur Bühnenlänge ist (annähernd) das von 1. 12. Unter Bühne wird hier *scena* im Sinn von *proscenium* verstanden. Diese Charakteristik der Konstruktion, glaubt A. Müller annehmen zu müssen, sei lediglich im Gegensatz zu der einfachen des römischen Theaters gewählt, Philol. 45, 1886, 243.

Warum indessen sollte etwas weniger Einfaches gewählt sein, wo Einfacheres möglich war?

In dieser Beziehung sagt A. Müller N. J. 101, 1872, 697: Suchen wir noch die Frage zu beantworten, warum Vitruv gerade diesen verhältnismäßig weitläufigen Weg der Konstruktion eingeschlagen hat. Hatte er das Perpendikel konstruiert, so boten sich ihm zwei andere Weisen, die Bühnenlänge zu bestimmen. Einmal hätte er das Perpendikel nach beiden Seiten hin auf der verlängerten Quadratseite abtragen lassen können. Sodann konnte er den Schnittpunkt mit den Centren durch gerade Linien verbinden und diese Linien bis zur *frons proscenii* verlängern lassen. Beide Wege wären einfacher gewesen und hätten namentlich den Erklärern nicht so viele

Schwierigkeiten gemacht; es scheint jedoch, daß Vitruv im Anschluß an die Konstruktion des römischen Theaters, in welcher außer den drei Dreiecksseiten nur die der einen Dreiecksseite parallele Linie durch den Mittelpunkt verhandelt ist, auch hier nur Linien, welche der *fronti* *proscenii* parallel sind, (d. h. die Tangente und den Durchmesser) habe anzuwenden wollen, zumal das Perpendikel bei der schon so großen Anzahl gerader Linien im Grundkreise die Deutlichkeit der Figur etwas beeinträchtigt hätte. So wählte er denn die Konstruktion *tribus centris*, wobei die Fläche des Grundkreises außer den Quadranten und dem Durchmesser von jeder anderen Linie frei blieb.

Dies fällt alles weg, weil der Begriff von *scenae* nicht in Vitruv's Sinne gefaßt ist. A. Müller vergleicht 118, 9 10: *scenae longitudo et orchestrae diametron duplex fieri debet*, und versteht dies von der Länge der Bühne. Es handelt sich dort jedoch um die Länge des Bühnengebäudes. Eben vorher wird nämlich verlangt, daß *tectum porticus, quod scenam et in summa gradatione, cum scenae altitudine libratum perforatur*; wo also offenbar nicht von *proscenium*, der Bühne, sondern vom Bühnengebäude die Rede ist. Dieser Gedanke wird noch bis 118, 4 besprochen. Dannes von 112, 4 9 von den *aditus* bei den *cornibus* und deren Höhe die Rede. Sodann kommt eine Zwischentemerung, 118, 9. 10, über die *longitudo scenae*, worauf wieder Höhenverhältnisse, aber wieder auch die der *scenae* = Bühnengebäude (118, 18 *episcenios*) erörtert werden. Wie sollte nun das zwischen *scenae* in 118, 9 = *proscenium* sein?

Unrichtig faßt schon C. L. Stieglitz 'Beiträge', 1834, 1184 und Taf. 112 Figur 18, diese *longitudo* als Breite der Bühnen, d. h. Ausdehnung derselben längs der Vordermauer des Bühnengebäudes auf und läßt dann noch das Gesamtgebäude sich bis an die äußere Grenze der *porticus* erstrecken.

Die Aussagen über die *scenae* auf 118 kommen also nicht in Betracht, denn dort handelt es sich um das Bühnengebäude in seiner Höhe und Länge. Mag man dies nun mit Ausschluß oder Einschluß der *porticus*, dies Wort = *proscenium* gefaßt, denken, immer handelt es sich nicht um das *proscenium* und dessen Länge auf 118, sondern um diejenige des Ganzen oder des Bühnengebäudes allein. Was also vom *proscenium* auf 120 gesagt ist, kann nicht durch Heranziehung des von *scenae* auf 118 Gesagten erklärt werden. Und dabei kommt nicht in Betracht, ob das *proscenium* ebenso lang wie oder kürzer als die *frons scenae*, die dahinter stehende Front des Bühnengebäudes auf der Tangente ist. Diese Längen sind anderweitig zu erörtern und zu ermitteln.

Zu vergleichen ist vielmehr 117, 6–10: *ibi* (auf der *regio* der Dreiecksseite) *finiatur scenae frons, et ab eo loco per centrum parallelas lineae trahantur, quae distinguat proscenii pulpitum et orchestrae regionem* (hier = Gegend, Raum), *da latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum, quod omnes artifices in scenam dant operam, in orchestra autem spectatores sedibus loca designata, et eius pulpitum altitudo ne sit plus pedum quingentis* 0 8 9. Hier ist unter *pulpitum* nicht ein Holzbau, sondern ein Steinbau zu verstehen.

enden, über den Vitruv dem Baumeister Vorschriften giebt; es handelt sich nicht um eine vorübergehende Einrichtung für die Zeit der Aufführung, sondern um eine dauernde Baulichkeit. Analog ist denn auch das *pulpitum* 20 zu verstehen, wo es in stilistisch ähnlicher Weise heißt: *eius loci latitudo non minus debet esse pedum X*. Ferner ist deutlich, daß *pulpitum* 17 ein Teil von *scæna* ist; denn auf dem *pulpitum* treten *omnes artifices* auf, weil sein *latus* im Verhältnis zum *pulpitum* der Griechen damit als *salsichtig* bezeichnet wird, um dem zweckgebenden Grunde des Bedürfnisses zu genügen, ein für *omnes* genügendes *pulpitum* zu erhalten. So ist denn auch 120, 16 das *ideo quod* von der begründenden Thatsache zu verstehen, die bei den Griechen nur eben eine andere als bei den Römern ist und daher auch zu anderen Einrichtungen führt. -- Ferner folgt aus der Stelle 117, 6 - 10, daß auch beim römischen Theater Vitruv nicht 3 Teile macht, *scæna*, *proscænium* bzw. *proscæni pulpitum*, *orchestra*, sondern 2, nämlich *scæna*, inclusive *proscæni pulpitum*, und *orchestra*, indem *orchestra* im praktischen Gebrauch von dem Aufführungsraum überhaupt getrennt und dem Zuschauerraum zugewiesen ist. Der Platz heißt nur noch *orchestra*, antichrestisch, weil er es war, ist es aber nicht mehr. Analog sind denn auch 120 zwei Teile des Aufführungsraums unterschieden, nämlich *orchestra* innerseits und anderseits *scæna* — *que pulpitum* und dazu gehöriges *pulpitum*, wovon der Grund sei, daß die *actores in scæna peragunt*, die Schauspieler auf dem zur *scæna* gehörigen Vorbau, dem *pulpitum*, *reliqui artifices per orchestram*, weshalb denn auch 2 besondere Namen, *scænicus et thymelicus* gebraucht wurden, wo *thymelicus* deutlich eine Beziehung zwischen *thymele* und *orchestra* als bekannt voraussetzt.

Von der *longitudo* also des Prosceniums oder gar des Gesamtbaus der *arena* sagt Vitruv 120 nichts. Für die des letzteren gilt also, was 118, 9. 10 gesagt war, daß sie *ad orchestrae diametron duplex fieri debet*. Denn Vitruv will 120 nur das angeben, was in *Græcorum theatris non idem thymebus* einzurichten ist, wie in den lateinischen nämlich, die er vorher sprach, bei denen er also auch sonst das angab, was allgemein, auch für die griechischen, gilt.

Was ist nun *orchestrae diametros*? Diameter ist bei Vitruv nicht bloß der Durchmesser, sondern auch eine kürzere Sehne des Kreises, vgl. 234, 23 und 235, 1. 7. Was ist nun beim lateinischen Theater gemeint? Dort ist die *orchestra* nach 117, 6—8 ein Halbkreis; von ihrem Diameter ist aber nicht schon dort, auf 117 überhaupt nicht, sondern erst 118, 10 die Rede. Die *semidiametros* nun kann dort nicht gemeint sein; denn dann würde das römische Bühnengebäude nur die Länge vom Durchmesser der *arena circumdata*, des Kreises innerhalb am untersten Sitze haben; und was würde dann aus den *aditus in cornibus* 118, 7? Dort ist aber eben von mehreren Diametern und unter ihnen von demjenigen, *orchestra inter gradus nos quam (diametron) habuerit*, dem wagerechten Durchmesser die Rede, denn von noch andern Linien zwischen Punkten der halben Peripherie oder Punkten des wagerechten Durchmessers und solchen der halben Peripherie

ist doch gewiß nicht die Rede. Im lateinischen Theater ist also das Gesamtgebäude doppelt so lang wie der Durchmesser der *ima circinatio*, zu dem beiderseits ein Radius angesetzt wurde.

In dieser einfachen Weise hat Vitruv die *longitudo scaenae* beim lateinischen Theater bestimmt. Dasselbe, dieselbe Methode soll nach dem Oben also auch für das griechische gelten, da er nichts Abweichendes für dasselbe angiebt. Die *orchestrae diametros* soll verdoppelt werden. Als solche maß nun doch wohl eine Linie durchs *centrum orchestrae* genommen werden, also durch den Punkt, den das *centrum* der *ima circinatio* bildet. Ingerade eine schräg dadurch gehende wird man nicht nehmen wollen. Man wird nun an den wagerechten Durchmesser der *ima circinatio* denken, da dieser beim lateinischen Theater genommen ist. Indessen ist doch ein Unterschied. Der Diameter soll doch etwas Charakteristisches für die Größe der Orchestra sein. Das ist nun im lateinischen Theater allerdings der Durchmesser der *ima circinatio*, denn mit ihm ist Größe und Umfang der lateinischen Orchestra als eines 1. Halbkreises gegeben. Nicht so im griechischen Theater, wo noch *tribus centris* der ganze Teil oberhalb dieses Diameters zur Orchestra hinzukommt. Beachtenswert ist auch folgender Unterschied in der Angabe. Von der *per centrum parallelas linea* heißt es 117: *quae distinguit per scaeni pulpitum et orchestrae regionem*. Dagegen ist 120 von einem solen *distingere* keine Rede, was hier durch die Quadratseite, wie dort durch die Parallele *per centrum* (der *ima circinatio*), geschehen mußte. Dagegen bezieht sich das *ca regione* hier wie dort auf das Analoge, nämlich nicht zunächst auf das *proximum* des *labii*, vom Quadrat wie vom Dreieck, d. h. der *scaena*, sondern auf das *praeclidit curvaturam circinationis*. Die Faltung des Gedankens geht von innen im Kreise, hier wie dort, nach außen, und wir haben dort für die *scaenae frons* das *finiri*, hier fürs *proximum* das *designari* der *finis* außerhalb des Kreises zu denken. Da ergibt sich denn hier die Frage, ob die *orchestra*, die bis an den 2. und 3. Bogen geht, auch da geht, wo dieser die *sinistram, dextram partem proximum* trifft, zwischen diesen Treffpunkten auch nur so weit geht, bis sie auf der Quadratseite kommt, oder ob sie noch weiter gehen kann. Darüber gibt Vitruv keine Auskunft und Vorschrift. Das aber oben wird im praktischen Fall das Charakteristische des betreffenden Baues sein. Und danach festlich als *diametros orchestrae*, als den Diameter der Orchestra, denjenigen, der dargestellt wird durch die Senkrechte, die auf der sie nach oben gegen das Pulpitum begrenzenden Linie errichtet wird und durchs Centrum bis zu dem gegenüberliegenden Punkt des 1. Kreises geht. In seiner Fortsetzung, Verlängerung teilt dieser Diameter das Ganze, Zuschauerraum und Auftrittsraum zusammen, in 2 gleiche Hälften (wenn nicht in *praeclidit* aus Rücksicht, wie z. B. in Athen die Theaterachse geht, davon abgewichen wird).

Die Konstruktion mit dem 2. und 3. Centrum und Kreisbogen, die Konstruktion *tribus centris* hat also mit der *longitudo* des Gesamtgebäudes = *scaenae* nichts zu thun. Sie dient zur Bestimmung der größeren *longitudo* der Orchestra.

Hiegegen wendet A. Müller, Philol. 1886, 243, ein, es wäre auffallend, als Vitruv, falls er bei der Konstruktion des 2. und 3. Bogens den Zweck einer Amplifizierung der Orchestra verfolgt hätte, die Bögen bis zum Proscenium führt, da doch in jedem griechischen Theater offene Parodoi (er meint die seitlichen *εἰσοδοί*) vorhanden sind. Die Orchestra sei daher nur *amphior*, insofern das Proscenium weiter zurückliegt als im römischen Theater. Hat denn aber die Orchestra zwischen Zuschauerraum, Analemma inwards und Proscenium anderswärts keine Grenze gegen die *εἰσοδοί*? Ob bei der Konstruktion ein 2. und 3. Kreisbogen mit dem Durchmesser oder Radius des 1. Kreises bis ans Proscenium geführt wird oder ob man, ohne dies zu thun, erklärt, wie A. Müller a. a. O. thut, die griechische Orchestra sei *amphior* nur, insofern das Proscenium weiter zurück liege als im römischen Theater, immer sollen doch Orchestra und *εἰσοδοί* etwas Verschiedenes sein. Will man nun nicht annehmen, daß im Niveau des Bodens etwa durch Leinlagen die Grenze bezeichnet worden sei, so muß doch irgendwo eine Grenze gedacht, eine ideelle Grenze vorhanden sein, mag sie durch den 2. und 3. Bogen oder auf andere Weise gegeben sein. Der Einwand ist also ein Grund, der zu viel beweist.

Die Deutung von *intervallum* als Zwischenraum zwischen der Quadratis und dem Durchmesser halte ich, wie A. Müller, für falsch, kann mich doch seinem a. a. O. gemachten Einwand nicht anschließen. Er wendet ein, sie fließe auch aus der Nichtberücksichtigung der Konstruktion des griechischen Theaters. Dort kommen ja nämlich 117, 1 die 12 *paria intervalia* zwischen den 4 Dreiecken vor. Indessen ist doch auch dies wieder zu viel geschlossen, das Wort *intervallum* müsse an beiden Stellen in demselben Sinne gebraucht sein. Es steht ja an beiden Stellen an verschiedenen Stellen, wo eben der nähere Zusammenhang dem allgemeinen Ausdruck *intervallum* erst seinen bestimmten, und zwar einen verschiedenen Sinn giebt.

Ferner sagt A. Müller dann, man werde doch bei unbefangener Prüfung den Eindruck erhalten, daß mit den Worten *ab intervallo sinistro* und *ab intervallo dextro* zwei verschiedene Dinge und nicht zwei Seiten eines und desselben Dinges bezeichnet werden. Einen Beweis für diese Ansicht giebt er nicht.

Es ist nach dieser Auffassung nicht natürlich, zu sagen: vom Intervall, vom linken, d. h. dem nach links liegenden, vom Intervall, dem rechten, d. h. dem nach rechts liegenden, wenn damit dasselbe Intervall gemeint sein soll. Denke man sich nun eine Linie auf der Erde und daß stets von rechts und links, von östlich und westlich die Rede wäre, könnte dann nicht, von demselben Standpunkt des Betrachters aus, gesagt werden: von dem Zwischenraum (zwischen 2 bestimmten Punkten der Erdoberfläche), dem östlichen, dem Zwischenraum, dem westlichen, aus soll ein Bogen geschlagen werden, nachdem man rechts oder in den rechten Punkt, in den linken Punkt den Zirkelfuß gestellt hat? Würde da jemand an die Hälfte des Zwischenraums als Radius des Bogens denken oder an einen andern Punkt als den denken, der der Ausgangspunkt des Bogens sein sollte? Aber

man würde nicht sagen: „vom Zwischenraum, dem östlichen, vom Zwischenraum, dem westlichen, aus“. Nein, weil das nicht die deutsche Wortstellung wäre; deutsch wäre die gewöhnliche Wortstellung: vom östlichen Zwischenraum, vom westlichen Zwischenraum aus, mit Betonung von östlichen, westlichen. Man würde aber auch das nicht sagen, sondern: von dem östlich gelegenen Zwischenraum aus, von dem westlich gelegenen Zwischenraum aus, und so muß man auch übersetzen: von dem links gelegenen Zwischenraum aus, von dem rechts gelegenen Zwischenraum aus.

Nicht von dem Zwischenraum zwischen dem Centrum und der Peripherie des erst zu ziehenden 2. und 3. Bogens ist die Rede; auch nicht von dem zwischen dem 2. und 3. Centrum; denn beide Zwischenräume sind an sich als solche nichts Bestimmtes, Vitruv aber will etwas Bestimmtes anzeigen. Das ist der Zwischenraum zwischen den *cornibus*; an diesen ist zunächst gedacht, und daraus dann die Entfernung der neuen *centra* von einander, derer von der neuen Peripherie abgeleitet. Steht nun auch das Wort *centra* dem folgenden *in dextro (dextra) ob intervallo sinistro* noch näher als die Worte *in cornibus hemicycli*, woran ja *centra signantur* sich unmittelbar an anschließt, so verlangt doch der Sinn, damit eine bestimmte Angabe stattfinde, daß zunächst an das *intervallum* zwischen den *cornua* gedacht sei. Oder wollte man auch das noch nicht gelten lassen, sondern unmittelbar an das *intervallum*, den Zwischenraum zwischen den *centra*, mittelbar erst an das zwischen den *cornua* zurückdenken, so kommt doch auch der Zueckgedanke in Betracht, daß nämlich, sei es von den *centra*, sei es von den *cornua*, die *orchestra* sich jedenfalls im 2. und 3. Bogen erweitern soll. Nun aber bildet zur Erweiterung doch nicht die Größe des Zwischenraums zwischen den *centra* den Gegensatz; sondern es ist so. Bis zu den Scheitelpunkten hat die *orchestra* den ersten Kreis, von da an den 2. und 3. nach den Seiten. Die Weite der Orchestra ist da die des Zwischenraums zwischen den *cornua*. Diese Weite soll uns vor Augen gebracht werden, und darum ist eben nicht von Endpunkten, sondern vom *intervallum* die Rede, von dessen Größe nur amplifizierend abgewichen wird; und eben von den Endpunkten aus, da ja sonst nicht vom *intervallum* abgewichen wird, welches eben das ganze *intervallum* ist. Also vom Zwischenraum im ersten Kreis, dem zwischen den Endpunkten des *hemicycli*, der *orchestra* ist die Rede, von welchem Zwischenraum ab die *amplificatio*, natürlich von seiner ganzen Größe ab, von den Endpunkten, *cornibus hemicycli*, zu sie gehen, sie ausgehen soll.

Anhangsweise zu der Erörterung über die Auffassung des *intervallum* von einem Intervall zwischen den Quadratwinkeln zitiere ich noch die Rebers Übersetzung 152, Anm. 1: „Marini versteht unter dem *intervallum* den Zwischenraum zwischen den Dreieckswinkeln (*anguli*) *i* und *a*, *k* und *b* und beschreibt nicht bloß von den Punkten *i* und *k* aus die Kreisbogen, sondern nimmt dazu auch, ohne sich weiter über seine Gründe zu erklären, die Mittelpunkte *k* und *i*, was den Worten Vitruv widerspricht“. Es sind *i* und *k* mit den Endpunkten des Analemmata zusammenfallende Winkel *anguli*

den 2 Quadraten, von denen das *proximum latus scaenae* schräg geschnitten wird; a und b die Schnidepunkte der auf dem *proximum latus* senkrecht stehenden Seiten des zu diesem *latus* gehörenden Quadrats mit der 1. Kreislinie an den Enden des *latus*.

Ganz außerhalb des bisherigen Gedankenkreises liegt die Auffassung, daß die *intervalla* die Zwischenräume zwischen den *Anaëmmata* und den gegenüberliegenden Teilen des Bühnengebäudes seien. Schönborn, Zeitschr. f. d. Alt-Wiss. a. a. O. 321 — 24; 'Skene' S. 51. 52; Oehmichen 'Griech. Theat.' S. 25 ff. Dagegen Wecklein in Wochenschrift für klass. Philol. 1887, S. 1125. Schönborn versteht unter *intervallum* den Zwischenraum zwischen dem Skenengebäude und den *cornua hemicycli*, durch den hin die Parodoi (er meint die Wege ebner Erde) in die Orchestra führen. Dieser Raum hat kein Gebäude, keine Bedeckung über sich; höchstens faßt ihn eine Mauer von 20 bis 30 Fuß Höhe, in der sich ein Thorweg befindet, ein und schließt ihn dadurch gegen die außerhalb des Theaters befindliche Umgebung ab. Zwischen Gebäuden von 70 bis 100 Fuß Höhe zu beiden Seiten des Raumes geht ihm also selbst durch die niedrige Mauer (die genannte) der Charakter eines Zwischenraums nicht verloren ('Skene' S. 52). Die Worte heißen demnach: „nachdem der Zirkel zur Rechten (auf dem Endpunkte der Parallele) eingesetzt worden ist, werde von dem linken *intervallum* aus (von der linken Parodos aus, und zwar, wie früher erwähnt worden ist, mit dem Radius des Umkreises) ein Bogen nach der rechten Seite des Proskenion hin geschlagen“ (ebenda). Die Parallele ist ihm eine Sehne unterhalb des 1. Durchmessers, indem er unter *centrum orchestrae* den Punkt in der Mitte der Senkrechten versteht, die von der Mitte der Quadratseite nach dem gegenüberliegenden Punkt der 1. Kreislinie gezogen wird. Links und rechts faßt er bei den *cornua* vom Zuschauerraum, beim *intervallum* und *proscenium* vom *proscenium* aus. Zeitschr. f. d. A.-W. S. 323. Die Bögen zieht er von innen aus dem 1. Kreis über der Quadratseite nach außen, durchs *proscenium* und die vorliegende Quadratseite.

Die Zeichnung ist am Boden vorgestellt; das *intervallum* reicht 70 bis 100 Fuß hoch. Über dem Boden, wenig hoch, nimmt das *proscenium* einen Teil des *intervallum* ein, auch schon am Boden. Die Parodos ist neben dem *proscenium*, mit ihm zusammen — der Breite des *intervallum*. Warum sagt denn Vitruv *ab intervallo*, wenn er nur *ab* der Parodos meint (dies Wort hat er überhaupt nicht, und es ist gar nicht lateinisch; aber er hat dafür *aditus* 118)? Die Bögen zieht er von so weit innen im 1. Kreise gelegenen Punkten aus, daß unmöglich da noch die Parodoi sein können. Unter den *cornua hemicycli* versteht er in den angeführten Worten die Enden des Zuschauerraums an den *Anaëmmata*; Vitruv aber denkt sich bei *in cornibus hemicycli* die Enden des untern 1. Halbkreises, den Schönborn, auch unrichtig, als einen *minoris schematis*, einen nicht vollen Halbkreis denkt.

Oehmichen a a O. S. 25 meint, daß *intervallum* sich in diesem Sinne sonst bei Vitruv deshalb nicht finde, weil die Sache sonst bei ihm nicht

vorkomme. Daß aber weder Wort noch Sache sonst bei ihm sich findet, spricht doch nicht für, sondern gegen diese Erklärung hier.

Auch ist zu fragen, warum es denn *ab* und nicht *ex intervallo* heißt, da doch, nach Oehmicen, der 2. und 3. Bogen im Zwischenraum, in der Parodos beginnen soll. Möglich ist das sonst, wenn man den Bogen nämlich nicht aus dem 1. Kreis heraus, sondern nach ihm hin durch die Verlängerung der Quadratseite, das Proscenium, die Quadratseite, umgekehrt wie Schüßler zieht. Mag man aber so oder so herum ziehen, in beiden Richtungen braucht man den Bogen doch nur bis an die Verlängerung der Quadratseite zu ziehen, wenn er, nach Schönborn, dazu dienen soll, die Länge der Skene zu bestimmen. Wie weit nach den Seiten, zwischen Tangente und verlängertester Quadratseite das Proscenium als Teil der Skene reicht, geht es hierbei nicht an.

Oehmicen 'Griech. Theat.' S. 15 sagt: „Da jede Nachricht über die Größe des Radius fehlt, hält Müller es für das einzig Richtige, die Kreisebögen mit dem Radius des Umkreises auszuführen. Wie die Sachen nun liegen, sollte man eine allgemeine Zustimmung voraussetzen dürfen.“ Zu derselben Meinung kommt Schönborn, Zeitschrift f. d. Alt.-Wiss. 1853. 319 'Skene' 51, auf etwas anderem Wege. Er sagt, da Vitruv nur von *centris a tribus* *centris* aus getroffenen Anlage des Theaters spreche, ohne einer in den Kreisen stattfindenden Ungleichheit zu gedenken, so hätten wir demnach sicher Grund, sie als mit gleichen Radien gebildet anzunehmen; dies sei aber nur dann der Fall, wenn für die zu schlagenden 2 Bögen, von denen eben die Rede ist, der Radius des ursprünglichen Kreises in Anwendung komme. Dagegen ist zu erwidern, daß allerdings im Text der Radius der 2. und 3. Kreises gegeben und nicht stillschweigend vorausgesetzt ist. Denn es ist eben gesagt, daß der 2. und 3. Kreis von dem Intervall zwischen den *cornua hemicycli*, d. i. nach dem oben Entwickelten von dem jedesmal dem *centrum* in dem einen Endpunkt gegenüberliegenden andern Endpunkt zu ziehen ist. Damit ist also der Durchmesser des 1. Kreises als Radius des 2. und 3. gegeben.

Endlich spricht doch für diese Ansicht, daß der 2. und 3. Bogen mit dem Radius des 1. Kreises von der Parodos aus zu ziehen sei, auch das nicht, was Oehmicen S. 31 sagt: Den Zweck der Operation zu erkennen vermögen wir nicht, aber vermuten dürfen wir wohl mit Recht, daß durch diese Konstruktion die Länge der gesamten Skene angegeben worden sei; vorausgesetzt muß natürlich bei dieser Vermutung werden, daß Vitruv eine Unordnung in seiner Disposition hat eintreten lassen, was durchaus nicht auffällig sein kann.

Den Übergang zu dieser Auffassung vom *intervallo* = Parodos über die oben aus Rebers Übersetzung 152, 1 angeführten Worte über *Marx* Auffassung (vgl. Schönborn 'Skene' S. 53), wonach *intervallo* als das sei, sei es der Kreislinie, sei es eines eingezeichneten regelmäßigen Zweiecks durch Sehnen vermittelt sich schneidender Quadratseiten gefaßt wird, und zwar dasjenige genommen wird, was unmittelbar unter dem *proximum* 1. als

liegt; und wo danach die Entfernung zwischen dem Ende der Quadratseite und des Analemma bestimmt wird.

Zu erklären sind jetzt die Worte: *Ita tribus centris hac descriptione ampliorem habent orchestram Graeci et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitem*. Sie passen genau in den Kontext. Da dies für die Echtheit von *tribus centris*, die Oehmichen ansieht, in Betracht kommt, so verschiebe ich die Besprechung von Oehmichens Meinung darüber bis nachher.

Das *Ita* knüpft den ganzen Satz an und bezieht ihn aufs Vorhergehende, und zwar auf alles Vorhergehende, weil das von der *scaena* mit dem *Pulpitum* adjektivisch Gesagte sich nur aus der Ziehung der Quadratseite und der Tangente in dem und an dem 1. Kreis ergibt.

Das *tribus centris hac descriptione* muß man nicht mit Lorentzen = durch die drei Mittelpunkte nach dieser Beschreibung übersetzen. Dann wäre *hac descriptione* nur eine nähere Erklärung davon, wie nach Vitruvs Angabe die Griechen das Folgende haben. Durch die 3 Centren aber haben sie weder Quadratlinie noch Tangente; sie haben das auch noch nicht durch das 1. Centrum, so wenig wie durch das 2. und 3. Centrum.

Descriptione heißt hier nicht Beschreibung. Es könnte das auch dann nicht so heißen, wenn man *tribus centris* = bei 3 Centren übersetzen wollte. Es würde dabei ein ungebührliches Gewicht auf die 3 Centren gelegt; diese dürfen nicht hervorgehoben werden, weil Quadratseite, Tangente ebenso wichtig für den charakteristischen Unterschied des griechischen vom lateinischen Theater sind.

Die Worte *hac descriptione* kommen also als etwas Selbständiges zu dem selbständigen *tribus centris* hinzu. Der Sinn ist: drei Centren, Punkte, und die vorher angegebene Figurenzeichnung, Linienziehung; bei 3 Centren, in dieser Linienziehung, nicht: durch.

Der Satz zieht beides nicht bloß zu *ampliorem orchestram*, sondern auch zu *scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitem*.

Man könnte in *abstracto* denken, daß nicht alle jene 4 Worte auf jeden der 2 Teile, auf *orchestra* und auf *scaena* mit *pulpitem*, gingen, daß aber die Verteilung des Bezüglichen in den 4 auf jeden von den 2 dem das Auseinandergesetzte erinnernden Urteil des Lesers überlassen bliebe.

Doch auch das wäre, abgesehen von der Undeutlichkeit, nicht so präcis und symmetrisch, als wenn die 4 Worte sich in bestimmender Weise alle auf jeden von den 2 Teilen bezögen. Dies meint auch A. Müller, N. J. 101, 1872, S. 695.

Bloß auf die Parallele *per centrum orchestrae*, von welcher allein sich noch das Verbum *describitur* 120, 8 findet, kann sich das nur 120, 11 sich Endende *descriptione* nicht beziehen. Denn bloß durch jene Parallele haben die Griechen nicht *ampliorem orchestram et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitem*. Auch kann durch *hac* bei *descriptione* nicht mit einem Sprung dahin jenes *describitur* n. s. w. dazu gehört, aus der Mitte des Zusammenhanges herausgeholt werden. Das *hac descriptione* geht bis *primum in una circinatione* zurück.

Bis dahin geht aber auch das *tribus centrīs* zurück. Denn das 1 Centrum ist das zur *prima circumlatio* gehörige.

Dafs sich *amphiorum* und *recessorum* auf das römische Theater als das Positiv beziehen, ist zugestanden. Die Meinung Vitrus ist nicht, *amphiorum* und *recessorum* als die betreffenden Teile bei 1 centrum und anderer d. s. p. sein würden.

Die Komparative beziehen sich beide auf die Dimensionen in den Beziehungen von unten und nach oben, sowie denen der Mitte und der Seite.

Die griechische Orchestra ist *amphior* als die lateinische um das Stück welches über dem 1. Durchmesser liegt. Es besteht aus dem oberen 1 Halbkreis bis ans Pulpitum und Proscenium, wobei die Frage offen bleibt, in wie weit diese beiden Begriffe koineidieren, und aus den beiden anderen gleichen Teilen des 2. und 3. Kreises, die an den Seiten je zwischen dem *interallum* und der *pars proscenii* als Amphifikation dazu kommen. Den Teil vom obern 1. Halbkreis kann man auch als die 2 inneren seiner Kreisbögen liegenden, mit ihm sich deckenden Teile des obern 2. und 3. Halbkreises bezeichnen. Doch führt das zu einer nutzlosen Westauflösung der Vorstellung, da man darin doch den betreffenden Teil des 1. oder Halbkreises ebenfalls denken muß, sodann aber auch zu einer Unrichtigkeit, denn amphifiziert werden sollen nicht Teile des 2. und 3. Kreises, sondern ein Teil des 1. Kreises.

Die *scena* ist, nach Vitrus Auffassung von ihrem Standpunkt aus gedacht (s. o.), *recessior*, weicht mehr zurück, tritt mehr zurück (für den umgekehrten Standpunkt müßte es *processior* heißen, um dieselbe Sache auszudrücken; der Positiv in *processa acule* findet sich Scribon. comp. 14 [in H. Peter: *Histor. Rom. rel.* 1870]). Sie thut dies in der Richtung von unten nach oben, indem sie nicht bis an die Dreiecksseite, sondern bis zu der Tangente zurücktritt. Sie thut es von den Seiten her, indem sie bis an die Bögen zurücktritt.

Eine Variation der Vorstellungsweise liegt darin, dafs bei *amphior* der Gegenstand, die *orchestra*, als an sich ruhend, bei *recessior* der Gegenstand die *scena* mit *pulpitum* dazu, als nach geschehener Bewegung ruhend gedacht ist; denn mittelbar erstreckt sich *recessior* mit auf das *pulpitum*.

Falsch sagt Schönborn, dafs die Scene bei den Hellenen der Orchestra ferner liege als bei den Römern; *Zeitschr. f. d. Alt-Wiss.* 1853, 324. Von der Tangente bis zur Grenze des Pulpitums, Prosceniums, bis zu der Quadratseite ist nicht so weit wie von der Dreiecksseite bis zum Durchmesser.

Das Bühnengebäude ist hier zunächst der zu dekorierende feste Bau *proscenium* 120, 8, der für die Aufführung in Betracht kommende; er tritt an den 2. und 3. Bogen, wo dieser die Tangente trifft, zurück. Denn so kommt der 2. und 3. Bogen mit dem festen Bau in Berührung. Es ist aber auch das Ganze, nämlich der genannte Teil mit seinen Nebenteilen, so nicht zur Dekoration dienen, indem dessen Länge durch den doppelten Durchmesser der Orchestra, die doppelte Senkrechte auf der Quadratseite und ihr bis zum gegenüber liegenden Punkt des 1. Kreises (bestimmt wird). Es

Ist *recessior* als das römische; denn die Länge von diesem ist = dem doppelten Durchmesser des ersten Kreises, der dort die *diametros orchestrae* ist, und eine Gliederung durch einen 2. und 3. Bogen in den Hauptteil und Nebenteile fehlt in diesem.

Das Gegenüberliegende, wogegen, wovor das *recedere* stattfindet, ist nicht die Orchestra und nicht der Zuschauerraum, sondern der Raum umher, natürlich der nahe, überhaupt.

Worauf es Vitruv ankam, das war, zu sagen, die griechische Orchestra sei größer als die lateinische, weil sie nicht für die vornehmsten Zuschauer, sondern für den Chor u. s. w. gebraucht wurde, und die griechische *scenae frons* trete weiter zurück und habe ein schmäleres Pulpitum für die Schauspieler; der griechische Aufführungsplatz sei nicht ein einfacher, wie der lateinische, sondern ein in 2 Abteilungen gegliederter.

Genelli 'Das Theater zu Athen' S. 46, Anm. 30, braucht das Wort Einziehung vom Zurückweichen der *scenae* nach oben und hat also *recessiorum* wohl nur davon, nicht auch von der seitlichen Beziehung, verstanden. Nur von jenem versteht es auch Wecklein, Philol. 31, 1872, 435 ff. Genelli hat aber sonst den Gedanken, daß der 2. und 3. Bogen die Grenze dieser Einziehung der *scenae* bezeichne und daß so diese, die eigentliche, Skene um ein Unbedeutendes kürzer als der Durchmesser der Orchestra sei. Schönborn, Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. 1853, 322, ergänzt mit Anführung von Genelli l. l. S. 46, Anm. 30, „der *cornua*“ zu „Einziehung“. Davon steht aber nichts in der Anmerkung. Diese erklärt sich vielmehr durch den Text dort, wo es heißt: „Die Skenenwand selbst zerfällt wieder in drei Teile. In der Mitte vor dem Halbkreis des Theatron (= Zuschauerraum, S. 35 Anm. 13) zog sie sich noch weiter zurück bis auf die Tangentiallinie des vollzogenen Kreises des Schemas: und es ist diese Einziehung, der in näherer Beziehung der Name Skene zugehörte, weil sie eigentlich den Ort für die Darstellung der Gegend gab, worin die Handlung spielte.“ Also nicht die *cornua* *recedunt*, sondern die *scenae* *recedit*.

Vitruv braucht *recedere* nur einmal, 170, 5, wie Genelli hier, bloß von der Frontrichtung, bei einer Mauer, die von einer andern zurücktretend längs ihr gebaut wird; sonst immer zugleich von Front- und Seitenrichtung, wie hier nach meiner Auffassung: 140, 13. 14 und 153, 21. 22 von Balken, die in den *cava aedium* vorn, hinten, rechts, links *in circumfusione* aus den Mauern zu dem im *cavum aedium* Stehenden heraustreten, und von den beiden Mauern, die von einer Innenecke anlaufen; 253, 24 von einer Wage, wo die Wagebalken von dem Drehungspunkt auslaufen, ohne Unterschied, ob die Wage der Länge oder Breite nach vor einem steht; 226, 5 und 258, 15 von der Fortbewegung in der Peripherie nach der Seite eines Punktes in ihr, also von der aus wagerechter und senkrechter Richtung zusammengesetzten Richtung. Dagegen findet sich *abscedere* nur von der Richtung in der Front, nach hinten und vorn, zweimal: 12, 3 von der *scenographia*, prospektivischen Darstellung solcher Seiten, die von der *frons* der Dinge zurücktreten, und 158, 27 von *scenarum picturis*, worauf *quae*

in directis plenisque frontibus der Gemälde sunt figurata, alia abscondita alia prominentia zu sein scheinen.

Is Voss liest *a tribus centris*. „*Trium nempe centra sunt in eodem recta linea*. Si addis latitudinem cornuum theatri, ubi proscenium incipit, ut ante declaravi, sequitur orchestra esse ampliatam“, welche Korrektur J. G. Schneider (a. a. O. II p. 358), Schönborn (Zeitschr. f. d. Alt-Wiss. 31: für richtig halten. Die *latitudo cornuum* wird dabei durch die mit dem 1. Radius gezogenen Bögen, den 2. und 3. Bogen gegeben, indem diese Bögen vom Ende des 1. Durchmessers aus geschlagen werden. Eine *ampliatam orchestra* giebt das in noch stärkerem Maße, als wenn man in meiner Weise den 2. und 3. Bogen mit dem 1. Durchmesser schlägt. Wenn man aber auch *a* lesen dürfte, was gegen die Überlieferung ist, so müßte man doch den 1. Durchmesser zum 2. und 3. Radius nehmen; und auch das genügt schon, um eine *ampliatam orchestra*, als die lateinische, und in noch höherem Maße *amplam*, als schon durch Hinzufügung des Teils vom obern Halbkreis unterm Pulpitum, zu erhalten.

Wohl zu beachten ist eben auch dies, daß es des 2. und 3. Bogen gar nicht bedarf, um überhaupt eine *ampliatam orchestra* zu erhalten. Daher darf man *tribus centris* nicht — durch 3 Centren übersetzen. Vielmehr haben die Griechen eine größere Orchestra so mit 3 Centren, *in tribus centris*, haben sie in dieser Weise. Eher kann man *haec* — durch diese übersetzen, denn die Konstruktion von Quadratseite und 2. 3. Bogen macht die Orchestra *ampliatam*. Bei den Centren kommt es immer noch auf den Radius an; nähme man diesen kleiner als den 1. Radius, so würde das die durch Hinzufügung des Teils vom obern 1. Halbkreis zum untern 1. Halbkreis vergrößerte Orchestra wieder verringern; was doch gegen die Meinung ist.

Geppert 'Die altgriech. Bühne' S. 86. 87 (von Schönborn, Zeitschr. f. d. Alt-Wiss. 1852, 322 und 'Skele' S. 53, nicht ganz verstanden: faßt *latitudo* als Ausdehnung von links nach rechts, während er Tiefe die von vorne nach oben nennt. Indessen ist diese Auffassung des Wortes hier falsch. Vgl. 117, 8—11: *ita lateus factum fuerit pulpitum quam Graecorum poae omnes artifices in scaena dant operam, in orchestra autem senatorum sedibus loca designata*, und 122, 13—17: *latitudines autem earum (scilicet peritae et ambulationes) ita oportere fieri videntur, ut quanta altitudine scaenae fuerint exteriores, tantam latitudinem habeant ab inferiore parte columnarum extremarum ad medias et a medianas ad parietes qui circumdantur portae ambulationes*; allgemein 108, 1. 5 *ita autem oblonga fuerit (scenae), longitudo et latitudo componatur, et summa composita eius dimidia pars sub lacunari altitudinem detur*. Ein dem deutschen „Tiefe“ der Bühne entsprechendes lateinisches Wort giebt es nicht.

Wecklein, Philol. 31, 1872, S. 136, erwähnt auch noch, daß man daran denken könne, die Worte *minoreque latitudine pulpitum* im Sinne von „die Bühne von geringerem Umfange, geringerer Ausdehnung“ zu nehmen, was auch sonst manchmal *latitudo* die Ausdehnung nach Länge und Breite

bedeute. Er weist dies aber unter Beziehung auf Vitruv V 6, p 117, 8. 9 mit Recht ab.

A. Müller, N. J. 1872, 695, meint, in den Worten *minore latitudine* liege eine Andeutung, daß der Zweck des 2. und 3. Kreises die Angabe der Bühnenlänge sei, und findet darin eine Bestätigung seiner Meinung, daß diese Kreisbögen mit dem Radius des 1. Kreises zu schlagen seien. Die geringere Tiefe der griechischen Bühne (im römischen Theater = $\frac{1}{2}$ Radius, im griechischen = $\frac{2}{3}$ Radius) trete erst durch das Verhältnis der Bühnenbreite zur Bühnenlänge recht hervor, und dieses betrage im römischen Theater $\frac{1}{2}$, im griechischen $\frac{1}{3}$. Daß aber die durch die Entfernungen zwischen Tangente und Quadratseite, mag das die ganze oder mitunter mehr als die ganze Breite des Pulpitums sein, und zwischen Dreieck und Durchmesser gegebene, verhältnismäßig kleinere Breite des griechischen und größere Breite des römischen Pulpitums sich wie $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{2}$ verhalten müsse, um recht hervorzutreten, ist zu viel gesagt. Es ist dies doch schon sehr klar, wenn man, bei gleich großen 1. Kreisen, einmal diese, einmal jene Entfernung vor sich sieht, nämlich im römischen Theater um die Orchestra, den untern Halbkreis herum die Zuschauer, vor dieser die *frons scenae* in einer Entfernung von noch 0,5 Radius, im griechischen von 0 Radius, das Proscenium aber unmittelbar am untern Halbkreis dort, dagegen hier noch in einer Entfernung von 0,207107 bis zur Quadratseite, entsprechend, wenn nicht noch etwas eingezogener, das Pulpitum. Dies kommt indessen nur für den festen Bau in Betracht. Für die Zeit der tragischen Aufführung aber wird das feste Pulpitum noch gegen den Durchmesser hin durch hölzernen Vorbau mehr als verdoppelt, so daß diese ganze von A. Müller angeregte Frage fürs Pulpitum (doch nicht die *frons scenae*) nicht zur Geltung kommt. Darüber sagt Vitruv nichts, weil er für den zur Aufführung um den Steinbau noch nötigen Holzbau keine Vorschriften macht. Freilich sagt er sogar überhaupt nichts, woraus das Vorhandensein eines solchen vor dem festen Pulpitum, das er bespricht, positiv folgen würde. Indessen stößt man sich mit Recht sehr daran, daß auf einem so schmalen Pulpitum die *actores* sollen agiert haben. Dörpfeld mißt deshalb dem Vitruv eine Verwechselung des *λογίων* mit dem *θρολογίων* bei. Gesehen hat er keins in Megalopolis, sondern etwas, einen Vorbau, den er als *θρολογίων* deutet. Dem aus der Schmalheit hergeleiteten Bedenken läßt sich aber eben durch die Annahme eines jedesmaligen hölzernen Vorbaues vor dem steinernen, festen Bau des Pulpitums begegnen. Dabei braucht man dem Vitruv nicht solche Irrtümer beizumessen, die sich keineswegs auf die Verwechselung von Theologeion und Logeion beschränken, sondern auch auf das erstrecken würden, was er über die *tragici et comici actores* und die *scenici* sagt.

Nach dem Obigen soll nun das *tribus centrīs hac descriptione* sich auch aufs Pulpitum beziehen. Daß dies bloß durch die Ziehung der Quadratseite und Tangente schon geschehen sei, wird man nicht behaupten. Man muß also auch die 3 *centra* mit ihren Kreisbögen berücksichtigen. Dann

müssen der 2. und 3. Bogen am weitesten die *longitudo* des Pulpitums andeuten, und enger dazwischen die beiden Seiten des 1. Kreisbogens auch noch an einer Gliederung, die das Pulpitum betrifft, beteiligt sein.

Daraus, daß das Pulpitum als Annexum der *scena* gedacht ist, erklärt sich auch, daß die Reihenfolge nicht *orchestra, pulpitum, scena*, sondern *orchestra, scena, (qui) pulpitum* ist.

So helfe sich denn etwa übersetzen: So, mit 3 Centren, dessen Abgrenzung (Figurbildung, Linienziehung), haben die Griechen eine umso reichere Orchestra und eine mehr zurücktretende (zurückweichende, ausgeogene) Scene nebst Pulpitum von geringerer Breite.

Ich komme zu den Worten *ab — ad, intervallo ad proscenium pariter*.

Aus dem *ab — ad* an sich folgt nicht, daß zwischen 2 Punkten eine Verbindung durch eine Linie und dergl. hergestellt werden soll; vgl. vorher *ab ea regione ad extremam circinationem*, 120, 5. 6. Hier ist es so, dessen, wie der Zusammenhang ergibt, der Fall; wie z. B. auch 231, 2. 3. 4. 5 *a pluribus ad quoniam centrum* und 234, 9. 10 *tunc a centro deinde circulo ad lineam plantarum*.

Durch *ad* kann eine bloße Annäherung, doch auch ein Gränzstrich ausgedrückt werden. Letzteres ist hier der Fall. Denn auf den Gedanken ist wohl noch niemand verfallen, daß die Bögen zwischen *coria* und *proscenium pars* irgendwo, gleichsam im Leeren, endigen sollen, dürfen.

Die *proscenium pars* reicht je von Tangente bis Quadratseite. Wo aber wird sie von dem 2. 3. Bogen getroffen?

Zunächst, was ist diese *sinistra, dextra pars*? Man braucht nicht ganz von der Mittellinie an zu rechnen, sondern nur von der Mitte an. Wo aber hört diese auf? Es fehlt an jedem Anhalt dafür. Wohl aber läßt sich ein Anhalt für die Grenzbestimmung des Prosceniums in Vitruvs Verschriften finden. Träte der 2. und 3. Bogen einen *angulus*, Ecke im Proscenium, so könnte es doch nicht gut *partem* heißen, möge der Scheitelpunkt vom Ende des Kreisbogens und der Winkelspitze in der verlängerten Quadratseite oder in der Tangente liegen. Die Grenzlinie des Prosceniums nach der Seite zwischen Tangente und verlängerter Quadratlinie — darüber diese selbst geht es hinaus, wie oben erörtert ward — könnte zwischen Tangente und verlängerter Quadratlinie die Seite des Prosceniums, da auch ihre *partem* treffen. Es fehlt aber an jeglichem Anhalt für einen bestimmten Punkt im Raum zwischen Tangente und verlängerter Quadratseite, wo auf seinem Lauf durch diesen Raum er aufs Proscenium stoßen könnte. Denn sie selbst bilden kann dieser Bogenteil doch nicht, dann würde er ja sich selbst gewissermaßen getroffen, da er es ja wäre, der diese Grenze angäbe und bilde. Überhaupt erwartet man doch nicht eine gekrümmte Linie, sondern eine gerade als Grenze. Es ist aber die einzige bestimmte Linie, wofür wir irgend einen Anhalt in der ganzen Konstruktion Vitruvs finden, eine Senkrechte vom Endpunkte des 1. Durchmessers auf der Tangente (s. u. beim epidaurischen Theater).

Wie es nun liefs *a proscenii regione*, so heißt es *ad proscenium*; d. h.

Beide Male schweift der Anschauung nicht bloß die *finitio proscenii* sei es an der Längs-, sei es an der Breitenseite, sondern im Gegensatz zu dem davor, daneben liegenden Raum (Orchestra, Ekechos und Parodos) das begrenzte Proscenium vor. Richtig drückt sich Leake 'Asia Minor', 1824, 323 aus: *These two curves, the semicircle and the proscenium, make the orchestra.* Das *Pulpitum of the Proscenium* rechnet er bis an die *curves*, das Proscenium noch weiter, ohne jedoch für dieses und die Scene, wie beim lateinischen Theater, bestimmte Grenzen zu setzen.

Das *ad* bedeutet nun an sich nur eine Annäherung, eine Bewegung in die unmittelbare Nähe eines Punktes, nach einem Punkte hin. Das kann aber hier nicht die ganze Meinung sein. Zunächst ist nur gesagt, daß der 2. 3. Bogen die Richtung nach der *proscenium pars* haben soll. Allerdings ist doch, daß er weiter, dahin gelangt; auch in sie hinein? Ausgeschlossen ist auch das nicht. Vgl. Klotz 'Handwörterbuch' unter *ad*; S. 99a oben; 100a, b; indem es nicht selten bloß auf den Willen des Sprechenden ankommt, wie er sich ausdrücken will, so daß es auch das Hineinkommen in und Sichbewegen durch den Raum mit bezeichnet, wohin die Bewegung gerichtet ist, ganz wie auch im Deutschen nach Hause, nach der Stadt, zur Börse und dergl. gesagt wird.

So ist hier gedacht, daß der 2. und 3. Bogen bis an die *finitio proscenii* und weiter bis an die Tangente gezogen wird. Er dient der Konstruktion, und es ist nicht erforderlich, daß bestimmte Bauteile längs des Bogens laufen und in dem wirklichen Bau vorhanden sind. Genelli 'Th. v. Ath.' 16.

Proscenium ist das vor der *scenae*. Dabei sind aber die *παροδοί*, *aditus* ausgeschlossen; es ist also *scenae* nicht als das gesamte Bühnengebäude gedacht, 118, 9. 10, das teilweise ja hinter den *παροδοί* liegt. Vor der *scenae* befindet sich aber teils die Dekoration, die aufrechte, teils der vortretende Vorban, wovon das *pulpitum* den Teil bildet, wo die *actores in scenae peragunt*.

Von der *scenae* als dem Ganzen, vorzugsweise aber fast nur in diesem Sinn handelt Vitruv vor dem Abschnitt über das griechische Theater. Unter den *ipsae scenae* 119, 10 sind die Scenengebäude im Gegensatz zu den vorher besprochenen *gradus diazomata plutei dintel ascensus pulpita tribunalia et alia* 119, 1-2 gemeint, wie 116, 26 *Ipsae theatri* nach der Auseinandersetzung über die *echae* steht. Dies folgt aus dem Inhalt des über die *Ipsae scenae* nun Gesagten. Denn darin ist, mit Ausnahme des in 119, 18, 19 über die *aditus* Angelegenen, nur von der Bauart, die dekoriert werden kann, und dann von der mit Dekoration versehenen die Rede.

Man muß das *Ipsae* nicht vom festen Bau im Gegensatz zu seiner Dekoration fassen; im Sinn von *αἰρέσις*, Kühner 'Ausf. Gramm.' II 562 Anm. 2a. Denn nachher 119, 19, 20 ist von *genera scenarum tria* die Rede; welche *genera* nach dem Folgenden durch das Hinzukommen der Dekoration zum festen Bau entstehen. Letzterer ist eine *vena*, die *hospit-*

haben, aber darauf berechnet ist, dekoriert zu werden. Dies geschieht durch tragischen, komischen, satyrischen Schmuck. Ausdrücklich heißt es von gewissen Stellen in den *scenae*, deren *rationes* 119, 10 angegeben werden sollen, sie seien *spatia ad ornatus comparata, quae bene tracta tripliciter dicunt*. In diesem Sinn heißt es 158, 20 ff.: *Agatharchus scenam fecit*, was nicht heißen soll, Agatharchus machte, malte eine Dekoration, sondern durch Hinzufügen derselben zum Bau eine *scena*, nach dem Sprachgebrauch, wie er auf 119 ist, ein *genus scenae*. Vitruv giebt 158 159 überhaupt die Quellen an, die er als Baumeister, nicht als Maler, für sein Werk benutzt hat. In diesem Zusammenhange sagt er, daß *primum Agatharchus Athenis Aeschyla docente tragoediam scenam fecit et de ea commentarum reliquit*; und wenn er fortführt, daß *Democritus et Anaxagoras* dieselbe Sache schrieben, wie man perspektivisch malen müsse, damit die Bilder in *scenarum picturis* den Schein von Gebäuden gäben, so liegt eben darin, daß diese *picturae* Teile der *scenarum* sind; und weiter, daß *Agatharchus scenam* ebenso zu verstehen ist.*) Stuart (s. u. in der Anm.) scheint zu meinen, daß die ganze Mauer (*entasis*) dekoriert ward. Dazu war sie jedoch zu hoch, so daß dadurch ein großes Mißverhältnis zwischen Höhe und Breite der dargestellten Gegenstände in den meisten Fällen entstanden wäre, insonderheit bei Gebäuden. Daher sagt auch Pollux IV 124, *de μέση* sei βασιλειον ἢ σπύλαιον ἢ οἶκος ἐξδοξος, 125 ἡ δὲ διὰ θεῶν ἐστὶν εἰρηκτὴ δὲ ἡ λαὸς, 128 καὶ ἐκάστην θύραν, οἴοντι καὶ ἐκάστην οἰκίαν. Thür und Umgebung derselben stellten einen Teil dar, den zum Ganzen entsprechen auszuführen der Phantasie überlassen blieb.

*) Sehr gut entwickelt dies Stuart 'Antiquities of Athens', London, Parker and Wode, 1825, II p 82: *The front of the scene seems to have been a distinct species of composition, by no means resembling any place in which the spectators could suppose that the imaginary business of the drama was transacted, and does not allow it to have represented a palace, as the Marchese Galvani has imagined* (Vitruv p 160, n. 1.), *it must have appeared an insufferable absurdity, had Prometheus chained to a rock, or Philoctetes crawling out of his cavern, or Electra issuing from her cottage, altered their groans, or bewailed their distresses in the midst of a magnificence totally repugnant to the situation in which the poet has placed them. Or if, on these occasions, we suppose a rock, or a cavern, or a cottage, were for a time brought on the stage, they would have all consisted with the architectural ornaments of the front of the scene, such heterogeneous objects could not, surely, have existed together, during a theatrical representation.* In der Anmerkung 3 hat Stuart dann den gefesselten Prometheus, die Perser, die Konsolenden; den Ph. den Ajax, den Oedipus Coloneus; die Iphigenie auf Aulis und Tauris, die Elektra an und sagt: *In all these instances, the painter, it must be allowed, was a useful assistant to the musician, who 'modo mi Thibis, modo me joint Ithaca'*. Im Text spricht er dann seine Meinung so aus: *I would therefore suppose the stately front was entirely concealed during the time of acting, and that some part of the scene, and other decorations, were introduced, which, having relation to the incidents exhibited on the stage, by reconciling the eyes of the spectators to the representation of locality, contributed to add a species of theatrical probability to the representation which the immovable front of the scene, if produced on all occasions, would unquestionably have destroyed.*

Die *mediae valeur* der *scenarum ornatus habent aulae regiae*, in der eben besprochenen Ausdehnung. Rechts und links davon sind *hospitalia*, andeutende Nachbildungen solcher durch 2 Nebenthüren mit Umgebung, vgl. 150, 7 ff. Darauf folgen, *secundum se. sunt*, somit in derselben Richtung, d. i. nach den Seiten, *spatia ad ornatus comparata*, Räume, die im festen Bau an sich keinen Schmuck haben, doch für Schmuck eingerichtet sind. Die *valvae*, auch dem Gegensatz zu den Periakten gemäß die *hospitalia*, jene ausdrücklich, diese der Andeutung nach, haben *ornatus* und können einen ferneren Schmuck, Dekoration, bekommen; die Periakten sind in dem Bau an sich schmucklos. Es sind nackte Bretter, in Form von Prismen. So bietet der feste Bau an sich einen im großen geschmückten Anblick, den einer *regia* mit *hospitalia*, enthält aber auch ungeschmückte, nackte Stellen, die Periakten. Sie sind Teile der *scenae*. Daß sie von der *frons scenae* getrennt auf *proscenium*, *pulpitum*, davor stehen, davon ist nichts angedeutet. Sie gehören in die *rationes explicatas* der *scena* hinein. Es heißt 119, 12 *secundum* von ihnen, was auf *dextra ac sinistra* zurückgeht, also in derselben Richtung liegt. Nachher heißt es wieder *secundum* von den *versurac procurrentes*. Diese *procurrunt* von der *frons* aus, und so liegt auch das früher Genannte, Thüren, Periakten in einer Flucht, in der Flucht der Ecken von wo aus das *procurrere* stattfindet. Auf das in *fronte* 119, 15 berufe ich mich bei meiner Demonstration nicht, weil das auf die *frons* der Periakten, ihre dem Publikum jedesmal sichtbare Seite geht. Allein sie bilden in den *rationes* der *scena* ein Glied je rechts und links, stehen somit nicht vor der *scena*, d. i. hier der sichtbaren *scena*, also der *frons scenae*.

Sodann folgen *versurac procurrentes*, vorspringende, doch wohl rechteckig nach dem Zuschauerraum vorspringende Mauern. Diese *efficiunt aditus in scenam*. Mit Unrecht hält sie Philander, auch Tölken 'Über die Eingänge u. s. w.' in 'Über die Antigone u. s. w.' S. 61 für die Periakten, denn sie sind *secundum ea loca*, die bei den Griechen Periakten heißen. Sie *efficiunt aditus in scenam*; nicht *ad scaenam*, womit das Bühnengebäude im engeren Sinn, das aufrechtstehende mit der *frons* gemeint sein müßte, sondern *in scenam*, in die Scene, so daß wir an den Teil des gesamten Scenenbaus zu denken haben, der vor der *frons* liegt, aus *proscenium*, *pulpitum*, in dessen Fläche, Oberfläche hinein die *aditus* führen. Doch wie, woher? Sie machen Zugänge, indem sie zwischen sich und dem Gegenüberlegenden eine offene Stelle lassen. Man vergleiche Cäsar B. G. IV 10: *Mosa. . . parte quadam ex Rheno recepta, quae appellatur Vohals [Vacalus Dinter], insulam efficit Batarorum*; ebenda nachher: *Rhenus . . . multis ingulvisque insulis effectis . . . in Oceanum influit*. Das Wort *aditus* kommt vorher 118, 7 von Zugängen in die *orchestra* vor, wozu *dinera* unter den Zuschauersitzen durch führen, von deren *supercilia*, Oberschwellen, bei der Stelle, wo sie sich in die *Orchestra* öffnen, die Rede ist. Diese Stellen sind die, wo die *aditus* sind: *orchestra inter gradus imos quam diu metron habuerit, eius sexta pars sumatur, et in cornibus utrimque ad aditus eius*

mensurae perpendiculari inferiores sedes praecedunt, et qua praecursus loci ad constituendum theatrum superedit; ad additus für Zugänge, um Zugänge herzustellen. Von diesen *additus* ist 119 nicht die Rede, sondern von *aditus in scaenam*. Mit *facere* findet sich *aditus* 129, 5. Die ganze Stelle lautet: *Quae in modulis necessaria videbantur esse ut apte disponantur, perscrutata opportunitate autem portuum non est praetermittendum, sed quid ex natura, quid ex loci commoditate in his ab impostabilibus explicandum. In autem natura sunt loca possibilia habentque aerodromi sive promontoria praesurrentia, et quibus undique curvaturae sive cursus et loci natura fuerint confirmatae multae utilitates videntur habere. circum enim portus sive navaia sunt praesurrentia, sive ex portibus aditus ad emporia, turresque et utraque parte condonantur ex quibus citissime traduci per machinas possunt.* Es sind 2 promontoria gedacht, zwischen denen die Einfahrt liegt, wie sich aus *turresque utraque parte* — der Einfahrt — *condonantur* (vgl. das pompejanische Hirtenthier bei Guhl und Kuntz) ergibt. Da, wo sie einander gegenüberstehen nahe zusammentreten, ist eine Art Ecke, von wo, aus der Küstenlinie, die von beiden Seiten her in den Vorgebirgen endet, nach innen der Hafen tritt, von jedem *promontorium* nach innen die Küste in Krümmung der mehr getadlinig in Versuren umbiegt. Langs der Versuren sollen *portus* gemacht werden und aus diesen *aditus* in die Emporien. So ist hier von den *aditus* aus den vorspringenden, bis an den Zuschauerraum vorspringenden Mauern an den Seiten des Aufführungsplatzes, wie in *Aspendo*, gedacht. Da hier Allgemeines gesagt ist, wovon nachher fürs griechische Theater keine Ausnahme gemacht wird, so ist auch für den Fall der Versuren die Rede, wenn diese, wie im griechischen Theater, nicht bis an den Zuschauerraum, sondern nur bis an die *thyodoi*, die offenen Eingänge zur Orchestra reichen. Von *aditus* in die Orchestra, also *aditus* aus den *thyodoi*, ist auch für griechische Theater auf p. 119 keine Rede. Folgt nun aber doch ein sonderbar abgekürzter Ausdruck, zu sagen *aditus in scaenam*, wenn dies *officiunt* weiter nichts meint als: Aus den Versuren werden hergestellt, die Versuren (die vorspringenden Bauteile, Mauern, Wände) bilden Zugänge, ohne daß irgendwie gesagt ist, daß p. 118, sie enthalten Öffnungen, Ausgänge aus dem Inneren, Zugänge aus dem Draußen aus Wegen, die von innen her kommen. So möchte das wohl darin noch mehr liegen, so daß dann das eben Gesagte mitgezogen sein kann. Wir kommen nämlich von den Periakten her, die in der Front der Scene liegen, und stoßen dann auf die Versuren. Dadurch werden wir darauf geführt, zunächst an die Stellen zwischen beiden zu denken und an die *aditus* zu suchen. Hier kommt die Bedeutung von *officere* zur Geltung, die es Cisar Bell. Gall. IV 10 hat. Die Maas kommt von Westen zur Aufnahme der Waal, d. i. eines Theils vom Rhein, und bildet den größern Arm von dem sich teilenden Rhein, bildet sie die *maiora fluminis*. Zuerst fließt ein wenig mächtiger Arm bei dem Fort Achter herüber, dann vereinigt sich die noch vollständig getrennt bleibende Haupt-

lasse der Waal bei Workum mit der Maas. Der Rhein also, der längere Strom, kommt von den Alpen her, ihm tritt gegenüber die Maas, und durch zusammenströmen mit seinem Hauptarm bildet sie die *insulam Untarum* zwischen beiden. Wie nun hier ein Festes zwischen 2 Beweglichen, 2 Flüssen, abildet wird, so wird bei Vitruv eine Öffnung, ein Zugang, durch 2 Geste abildet, beide Male durch Hinzutreten eines Äußern zu einem andern Äußern n-zeits des Dazwischenliegenden; das Hinzutretende *effuat*. Von der Ecke is gerechnet, treten die Versuren den Periakten gegenüber und bilden so zwischen sich *aditus*. Diese *aditus* sind das Nächstliegende im Text. Man nimmt in *scenium* nicht erst von den Seiten her, aus den Versuren heraus, sondern schon aus der Front bei den Ecken her, neben der durch die Türen und aus der durch die Periakten hier dargestellten Örtlichkeit vom Hintergrunde heraus. Es führen beiderseits, *a fora* wie *a praepara*, sowohl von dem Hintergrunde als von der Seite her Zugänge in *scenium*. Das liegt in dem *effuat*. Das liegt in Beziehung auf die Seiten darin, indem beide Wände der Türen aus den Versuren als das *effuat* gedacht und, wie es bei Cäsar nachher analog in den Worten *liberius multis portibusque multis effectis* der Fall ist. Man braucht also nicht mit Sekondorn 'Scene' 47 aus dem Umstand, daß die *terresae* vor den *aditus*, das *effuat* vor dem *effectum* steht, zu schließen, daß nur in den Seitentügeln der Scene die letzten Türen des Pollux zu suchen sind. Sie können auch inter den Periakten angebracht sein, wenn diese, wie wahrscheinlich, etwas übertrag aus der Flucht vortreten. Denn wenn die Versuren mit ihnen *aditus* bilden, so liegt die Vorstellung sehr nahe, daß von der Nebenthür und ihrer geradlinigen Umgebung die Periakten divergierend absetzen und so die Dekoration der Gebäude einfriedigen und abschließen. Man braucht sich diese *ma-hune versatiles tripnae*, 119, 14, nicht als ganz aus breiteren Platten zusammengesetzte Prismen zu denken; der leichteren Drehbarkeit aber mochten sie aus holzernem Fachwerk bestehen, über das die *equoquata* (*κίονες* als *κατόπλυστα*, Pollux IV 131, herabgeworfen wurden. Die innere Seite mochte frei bleiben, einfach mit schwarzem oder weißem Gebebe bedeckt werden, durch das man leicht langsen konnte, um sie an Griffen der sonstige zu drehen, namentlich wenn mehrere anfaßten. So konnten sie auch auf Holzhoden des Pulpitums, das dicht an der *frons* begann, stehen, und es ist erklärlich, daß sich im Fußboden von Sceniumtrümmern keine Bedeutungen von Periaktenstellen finden. Fand keine Szenenveränderung während einer Aufführung eines Stückes statt, so konnte man die beiden Seiten, die nicht *speciem ornationes in fronte* trugen, auch dekorieren oder dekoriert lassen und nach der Aufführung des Stückes dekorieren und an die Periakte drehen. In diese *aditus* zwischen Periakte und Versur konnte man durch die etwa vorhandenen erwähnten Türen hinter den Periakten kommen, Pollux IV 126 *ἐκ τῶν*, oder aus weiter in das Scenium hinaus von den *aditus* zurückgehenden *diadroma*, wie bei den *aditus* in die orchestra. Von den *πάροδοι*, den auf das Pulpitum führenden Wegen von hinten her, wie der Seite her, sind die *aditus* hier jedenfalls verschieden.

designabunt, spectabunt auf die *anguli* geht; und dafür entscheidet das *contra se*, denn das geht doch auf die Winkelspitze, nicht auf die Fläche zwischen seinen Schenkeln. Die Winkelspitze hat 2 Beziehungen, eine nach außen und eine, die Winkelöffnung, nach innen. Die nach außen ist gemeint, sofern die *anguli* die *scalaria* bestimmen. Eine Halbierende Linie von innen durch die Spitze nach außen bezeichnet in ihrer Verlängerung die bezügliche Treppe. Zwischen den Treppen, je 2, liegt je ein *cuneus ad primum procectionem* gegenüber der Konstruktionsfläche des Raums zwischen den Schenkeln, die in der Form einem *cuneus* gleich ist, der ausgeführte *cuneus* der *citra* (den nicht etwa die verlängerten Schenkel nach außen bilden). Anders ist es bei den 5 Winkeln. Sie liegen über und an der nächsten Dreiecksseite. Man kann bei den 3 also nicht die *designatio* der *compositio scenarum* außen gegenüber der Winkelspitze sehen. Muß man es aber innen gegenüber der Winkelöffnung, so kann das zunächst bei dem *contra se* des *medius angulus* nicht wohl anders als durch eine ihn halbierende Senkrechte auf die Dreiecksseite geschehen; was dann eine Analogie zu der Halbierung der 7 unter der Dreiecksseite bildet. Das Halbieren ist auch im übrigen nahe gelegt, wenn auch das *designabunt* bei *hospitalium compositionem* dies nicht so scharf wie das *contra se* ausdrückt. Das *designabunt* hier ist aber eine Wiederholung des vorhergehenden allgemeinen *scenarum designabunt compositionem* und schließt die Halbierung nicht aus, ist aber gewählt, weil die Quadratseite den beiden Winkeln rechts und links nicht gerade, sondern schräge gegenüberliegt. Diese 3 Winkel also *designant* durch ihre Öffnung, die Winkelöffnung. Die *extremi* können das nicht; denn ihre Öffnung geht weit in das vom 1. Kreis unter der Dreiecksseite liegende hinaus. Außerdem sollen sie, auch sie, die Komposition *scenarum* designieren. Das *spectare* ist folglich von der Winkelspitze nach außen und nicht von der Winkelöffnung nach innen zu nehmen. Halbieren wir aber analog den 10 andern Winkeln auch diese beiden, so geht die Verlängerung der Halbierungslinie direkt von der Dreiecksseite ins Szenengebäude. Dieses, seine Front, liegt vor den Zuschauern, den Hauptzuschauern, nur ein wenig breiter als die Dreiecksseite, frei da, in der Ausdehnung des Durchmessers der *ima circinatio*. Die Periakten können doch nicht nach außen von dieser Auslenkung und die Versuren noch weiter seitwärts hin über sie hinaus gedacht werden. Die Räume zwischen den *Analemmata* und den Verlängerungen der bis auf Durchmessergröße verlängerten Dreiecksseite um je 1 Radius weiter können also nicht die *itineraria versurarum* sein, etwa die Wege, die von und zu den Eingängen der jenseits der Durchmesserlänge in diese Räume irgendwo hinein vorspringenden Wände, Manern führen. So bleibt denn nichts als diese *itineraria* an den Enden des dekorierten Mittelteils des Gesamtgebäudes zu suchen, sie, in den und aus dem Hintergrund dort führend, in der *scenarum* dem Bau hinter der Dreiecksseite oder etwa zwischen dem Mittelteil und den Seitenteilen zu suchen. Dabin *spectant* eben auch die Spitzen der beiden *extremi anguli*. Da also sollen Versuren sein, die man sich aber nicht sehr weit, bis an die *Analemmata* vorspringend, zu denken hat.

Genelli 'Theater z. Athen' 14 meint, Vitruv nenne die Paraden, die Zugänge — die Ausgänge, Eingänge eben jener Räume, die Teile des Dramas, die Gänge, was von den Eingängen von drüßen von links nach rechts, von bis an den Durchmesser in der Mitte reichend, dann zwischen Szenenbauten und Analemmata mit seinen Enden liegt — Versurā, weil, sowohl von der Scene als von dem Platze der Orchestra aus, man in dieselben hinein eintreten werden müsse. Dem aber widerspricht, daß nach Vitruv 119, 18 die Versuren *paucurrentes* sind. Daß an der genannten Stelle solche *versurae* aus dem Szenengebäude führen, dafür spricht auch Pollux IV 126, daß die linke Periakte, die *ἐνίκα, θρόνῳ θαλάσσιον ἐνίκα*. Dies kann sie offenbar nur thun, indem sie gedreht wird, und Meergötter müssen doch wohl erst an ihr hereinkommen. Sie sollen aber dann zum Spiel gehören und sich nach außen nach der Seite sich entfernen, sondern nach der Mitte sich bewegen. Somit wird eine Frontseite der Periakte fortgedreht und die hintere, die nach der Seite der Versuren liegt, wird von der Seite her her vorgedreht; daran sind unten die Götter irgendwie angebracht, und diese Periaktenseite stellt Meer dar. Diejenige Periaktenseite, die bisher Front war und divergierend von der Nebenthür vortrat, dreht sich dann nach innen zugleich fort. Dabei entsteht eine kleine Lücke zwischen Periakte und Nebenthür, Vergil Georg. III, 24: *stans ut crasis discidit frontis*. Dieser Bewegung entspricht auch Pollux IV 126 das *ἐντροπήν*. Strabon 'Geschichte der Bankunst der Alten', 1792, 343 setzt die Periakten gleich an die Seitenwände, die mit der Wand im Hintergrunde die Scena vor. Vielmehr sind die *aditus* dazwischen. So setzt sie auch Galeni zwischen die scena und die Sitze oder Stufen, *appresso*. Stieglitz nennt die 3 Wände die Wand im Hintergrunde und die beiden Seitenwände, die eigentlich Scena; den Platz vor ihr, wo die Schauspiele aufgeführt wurden, *Proscenion* und *Parascenion* den Raum hinter der Scena, der für die Schauspieler bestimmt war, die sich dort aufhielten und ankleideten, und wo die Veränderungen der Scena gemacht wurden. Die Orchestra hatte nach Strabon 312 ebenfalls drei Teile. Der erste gehörte den Mimen und Tänzern, die in den Zwischenakten ihre Vorstellungen gaben. Der zweite war etwas erhaben und für die Chöre und Thymelici bestimmt und hieß *Logion* nach Vitruv. Den dritten Teil, der da, wo bei uns das Orchester steht, an Fuß der Scena lag und daher *Hyposcenion* hieß, nahm die Musik ein. Pollux IV 124 aber *ἐν τῷ λογιῶν κείμενον* nicht auf *θάλασσαν*, sondern auf *προσκήπιον* zu beziehen, und *λογίων* gehört zur *ορχήη*, wo *ἐκτετο βῶσις* (πρὸ τοῦ θυγῶν).

Im lateinischen Theater ließ man die Analemmata rechtwinklig einsetzen, weil der obere Halbkreis der Orchestra auch nur teilweise, wie der untere ganze, nicht mit zum Schauplatz eines Chors gehörte.

Die 3 Einrichtungen vor der Nebenthür, Wieseler 'Theatergebäude' III 8 vgl. S. 26, die Gau für die genannten Periakten ansieht, sind es nicht. Das könnten sie zu anderen Periakten dienen. Pollux IV 130 nennt das *προσκήπιον* eine *περίκτιος, ἐνικήη*. Dies war eine sonst nicht vorhandene

aufserordentliche Periakte. Die gewöhnlichen waren niedriger, leichter drehbar.

Die Periakten sind doch wohl als Holzbauten anzusehen. Es ist nichts im Wege, auch die Versuren aus Holz herstellen zu lassen. Was von ihnen gesagt ist, bildet den Schluß des ersten allgemeinen Abschnittes über die *scenae* und schließt sich an das über die Periakten Gesagte an. Es folgen Bemerkungen über die *genera scaenarum tria* (s. S. 433 f.). Diese *genera* entstehen durch Dekoration, die, wenn nicht ganz, doch teilweise aus Holz gemacht zu denken sein werden. Da sie nicht zum festen Bau gehören, sondern aus solchem und aus *ornatus* bestehen, so gilt auch nicht als Kanon der Exegese für diese Stelle, daß Vitruv als Baumeister nur vom festen Bau handle, wie G. Hermann will, N. Jen. Allg. Litztg. 1843, 596. Zur Anbringung der tragischen, komischen, satyrischen *ornatus* hatte aber die feste *frons scenae* Einrichtungen, die sowohl körperlichen als flächenartigen, Bildhauer- und Malerschnuck ermöglichten.

Um sich die Einnichtung des *pulpitum* in die *scena* anschaulich zu machen, muß man sich das Verhältnis seiner Höhe, 10–12 Fuß nach 120, 20, zu derjenigen des Gebäudes und der Front des Gebäudes vergegenwärtigen, welches etwa 1. 8 beträgt. Auch mag an die Überdachung des Pulpitums dabei gedacht werden. Vgl. Philander, zu Vitruv, Gen evae 1586 p. 190, wo er zu den etwas ungenau angegebenen Worten 120, 16–18 zur Erklärung von *scena* anführt Cassiodor. Variarum lib. II (?): *Est autem scena frons theatri, id est ea theatri pars, quae ab uno eius cornu ad alterum cum coepectura ducebatur* (vgl. z. B. die Spuren des Dachs in Aspendos), *quod fixet theatrum in hemicyclo fere formam. Ea (scena) aut versatilis fuit u. s. w.* nach Servius lib. III. Georg. Ferner führt er an aus Cassiodori epistola ad Symmachum: *Frons autem theatri scena dicitur ab umbra laei densissima, ubi a pastoribus inchoante verno diversis sonis carmina cantabantur; und* fügt hinzu: *Placidus vero grammaticus dicit esse cameram laei inde compositam, quae umbrae loco in theatro erit, in quo ludi actabantur. den scenam rotari arborum in se invicantium quasi concameratam densationem, ut subterpactibus tegere possit.*

Über einen auf die Zuschauer sich beziehenden Zweck der Konstruktion vom 2. und 3. Centrum aus können wir aus Vitruv nichts entnehmen; sei es der, schlechte Plätze abzuschneiden, die übrigens nicht schlechter gewesen wären, als manche bei uns im ersten Rang sind, sei es der, mehr Platz für das ein- und ausgehende, hier sich häufende Volk zu gewinnen. War das eine gute Folge, so war es doch nicht der bestimmende Zweck. Was nach Vitruv die Griechen dadurch erzielten, das muß er auch als den für sie bestimmenden Zweck angesehen haben.

Daß Vitruv von der Thymele nicht spricht, dies Wort sich bei ihm überhaupt nicht findet, erklärt sich daraus, daß zu seiner Zeit die tragischen und komischen Aufführungen auf der Thymele nicht mehr stattfanden. Doch findet sich 120 eine Reminiscenz, indem er sagt: (*apud eos*, nämlich *Graecos*) *tragoes et comici actores in scena peragunt, reliqui autem artifices*

suas per orchestram praestant actiones; itaque ex ea scaenae et thymeli graece separatim nominantur. Dies deutet auf eine mit dem Begriff *thymeli* zusammenhängende Einrichtung der Orchestra für die *reliqui artifices*, wozu auch die Chorsuten gehören; denn *actores* sind nur Schauspieler (Wieseler 'Thymele' Anm. 87 schließt die Choreuten der Tragödie und Komödie aus, ohne einen Grund anzugeben). Vitruv will mit *peragunt* sagen, daß die griechischen *actores* immer in der *scaena*, auf den Pulpitum bleiben, also nicht in die Orchestra kommen; kommen denn die Choreuten der griechischen Tragödie und Komödie nicht dahin? zu wem sonst sind denn die *actores* ein Gegensatz in der griechischen Tragödie und Komödie? In *per orchestra* hat das *per* aber nicht die Bedeutung der zeitlichen Dauer, wie *peragunt*, sondern deutet auf sich bewegende *artifices*. Mochten nun auch *artifices* in ihr stehen, hier und da in ihr, *per*, durch sie hin bald da tad dort stehen, so ist doch hauptsächlich an sich bewegende *reliqui* gedacht und davon muß es manche Arten gegeben haben, denn es heißt eben *recepti*. Das müssen doch gerade vorzüglich die Choreuten mit ihren Flötenspielern, soweit diese nicht standen, gewesen sein. Sollten das denn nicht die der kyklischen Chöre sein? Für diese ward die Orchestra zur lyrischen Thymele eingerichtet. Aber warum sollen die der Tragödie und Komödie nicht mit gemeint sein? Sind sie etwa keine *artifices* im eigentlichen Sinn? Aus dem *reliqui* folgt doch, daß auch die genannten *actores* hier *artifices* sind. Wieseler meint, es habe nur ein Gerüst, Thymele, die beiderlei Choreuten in der Orchestra gegeben; darüber siehe beim Theater von Epidaurus unten. Hier kommt es zunächst nur darauf an, ob sich in unserer Stelle überhaupt eine Andeutung eines Gerüsts (Thymele) für die Tänzer finde. Nun will Vitruv eben die Namen davon herleiten, daß es bei den Griechen einen zwiefachen Platz im Aufführungssaum gegeben habe. Es wäre aber die genaue Parallele der Namen gewesen: *scaena scaenae* und *orchestra orchestræ* (*orchestrai*). Warum wird denn *orchestra* mit *thymeli* vertauscht? Am meisten analog ist die Namensklärung doch, wenn die *orchestra* bei der Aufführung zur *thymeli* ward, eingerichtet ward. Reber (Übersetz. 153 sagt ungenauer: als Skeniker (die auf der Bühne Auftretenden) und als Thymeliker (die um die Thymele Auftretenden), wobei er sich also Thymele als einen kleineren Bau, wohl Altar vorstellt; und wenn er vorher *peragunt* und *per orchestra* durch „auf der Bühne spielen“ und durch „auf der Orchestra“ überträgt. Darum braucht man indessen nicht die Thymele *used as synonymous with the whole orchestra* (Leake a. a. o. 325) aufzufassen, sondern kann den überbauten Teil des Ganzen, der Orchestra, Thymele, den nicht überbauten Konistra, den ganzen, so es teilweise überbauten, sei es ganz unüberbauten vor dem Hauptteile, der überbaut oder zur Überbauung bestimmt war, Orchestra nennen.

Anhang zu III A.

Die Quellen der sich entwickelnden Baugeschichte, woraus er geschöpft habe, giebt Vitruv im 7. Buch p 158. 159 160 an, darunter gegen Ende *Terentius Varro de architectura*. Besonders zu beachten ist für unsere Zwecke hier, was er zu Anfang von § 11 sagt: *Igitur tales impressus eorum qui ad propositi mei rationes animadverti prae paratos, inde progredi coepi, namque primum Agatharchus Athenis Aeschilo docente tragœdium scaenam fecit et de ea commentarium reliquit, ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aeniam oculorum radiorumque extensionem certo loco centro constituto lineas naturalî ratione respondere, ut de incerta re certae imagines aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia alia prominenda esse viderentur.* Worauf es Vitruv ankommt, ist, die Gewährsmänner zu nennen, aus deren Werken er schöpfte. Vgl. VII 1 *Maiores cum sapienter tum etiam utiliter instituerunt, per commentariorum relationes cogitata tradere posteris, ut ea non interirent, sed singulis aetatibus crescentia voluminibus edita gradatim pervenirent robustatibus ad summum doctrinarum subtilitatem* u. s. w. Dann VII 10: *ego vero, Caesar,* u. s. w.

In 11 nun sagt er: *primum* u. s. w. Es ist nicht zu erwarten, daß er mit bloßer Malerei anfängt, während er über Architektur schreiben will; das wird auch durch alles Folgende bestätigt, wo er nur Schriftsteller über Architektur als seine Quellen aufzählt. Er sagt dann auch, daß er *scaenam fecit*, was mehr ist als *pexit*. Wenn dann, mit der Anknüpfung *ex eo moniti*, von Demokrit und Anaxagoras gesagt wird, daß sie *de eadem re scripserunt*, so ist das erklärende *quemadmodum* u. s. w., was bloß von Malerei handelt, als beschränkende Präzisierung zu fassen, daß sie nämlich zwar *de eadem re* schrieben, doch insofern als dabei von Malerei gehandelt ward. Für das *scaenam fecit* ist aber das in § 14 Gesagte heranzuziehen: *praeclara munus nobiles multi praecepta symmetrarum conscripserunt*, und das 119, 10 ff. über die *scaenae ipsae* Gesagte, auch von griechischen *scenae* Geltende, zu vergleichen, wo keineswegs bloß von gemalten *ornatus* gehandelt wird. Außerdem aber ist zu betonen, daß es sich nicht in nächster Beziehung darum handelt, was Agatharch machte, sondern darum, was und daß er schrieb. Ob er auch selbst sah, ist ganz Nebensache; Schriftsteller, Quellen will Vitruv hier anführen. Und so heißt es denn eben: *scaenam fecit et de ea commentarium reliquit*. Und das *fecit* dient zur Hervorhebung

seiner Autorsität als Schriftsteller; er schrieb über Dinge, die er selbst that. Von Demokrit und Anaxagoras ist dann nur gesagt, daß sie *σοφισταί* waren. Anderweitig wird von Agatharch nur gemeldet, daß er Maler war; Plutarch Alcibiad 16: *ὅτι ἦν καὶ τὸ Ἀγαθάρχων τῶν ζωγράφων εἰς αὐτὴν εἰς γράψαντα τὴν οἰκίαν ἐγείναι διαφηρόμενον*. Eine Bestätigung der Beziehung des Agatharch zum Theater liegt dann auch darin, daß Plutarch fortfährt: *καὶ ταχέαν ἀντιχορηγοῦντα βασίλει φιλολοπούμενον ἴσας τῆς μάχης*. Er malte *ζῶα* schnell und leicht; was Plutarch Perikl 13 mit einem gewissen Tadel von ihm, *τοῦ ζωγράφου*, berichtet ist. Auch war er ein *ζωγράφος ἐπιεικής*, Bekk. Anecd. I 324. Auch Demosthenes, in Melanctimonenot nennt ihn *τὸν γράφειν* (wo *Ταχέας* auch genannt ist). Dies schließt u. dessen doch nicht aus, daß er *scenarum* nicht bloß *pinxit*, sondern auch *scenica* auch das, worauf er *pinxit*, herstellte, *scen.* Sodann kommt ein Vergleich, was Aristoteles Poetik 4 sagt: *καὶ τὸν τῶν ὑποκριτῶν τῆς ἐξ ἐνός εἰς δύο πρότος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάνθανε, καὶ τὸν ἐν ὑποκριτικῇ περιστρέψαν*. *τῶς δὲ καὶ ἀντιχορηγίαν Σοφοκλῆς*. Darin ist kein Gewicht zu legen, daß es bei Aristoteles πρότος, bei Vitruv *primus* heißt. Denn es handelt sich bei beiden um das, was ausgesagt wird. Bei Sophokles steht nun kein Verbum; aus dem Vorhergesagten aber muß den *πρωτοκρινάμενον* ergänzt werden. Denn *τῶς* kann nicht auf ἤγαγε zurückgehen, wo denn zu ἀντιχορηγίαν gar kein bestimmtes Verbum dauerte, wie vor *τῶς* die Präposition *εἰς* fehlt, die in den Worten *ἐξ ἐνός εἰς δύο* besteht. Nun hat aber *πρωτοκρινάμενον* nicht bloß den Begriff von er bestellte, führte ein, sondern enthält oft mehr — er ruhete ein, stellte in bestimmter Verfassung, Weise her. Die *τῶς ὑποκριτῶν* verwandelte er in geschickter Weise im Drama, das wird hervorgehoben, wobei es nebensächlich ist, ob er überhaupt πρότος sie einfuhrte; und die Malerei der *ἀντιχορηγία* führte er in angemessener Weise ein, wobei immer möglich bleibt, daß er Dekorationsmalerei auch schon von dem rasch und leicht malenden Agatharchus früher bei einer Tragödie des Äschylus gebraucht worden war und daß er, vielleicht in einer etwas ruhmeredigen Weise, auf die sein *σοφιστής* mit Zenxis bei Plutarch Perikles XIII deutet, jedenfalls in seiner Negation von sich zu sprechen, seine Thatigkeit litterarisch geltend zu machen, den einen Kommentar über diese seine erste Herstellung einer *ἀντιχορηγία* schied.

Das πρότος bei Aristoteles steht signifikant vor ἤγαγε und hebt den Wert hervor. Darin liegt, daß wohl schon andere, ein anderer vor ihm es zu thun beabsichtigte, es auch einmal that; daß er es aber war, der es durchführte, nicht für sich allein, für das eine Mal allein, sondern für die Tragödie überhaupt, und die Zahl der Schauspieler von 1 auf 2 wirklich brachte. Der Aorist ἤγαγε entscheidet keineswegs für ein einmaliges, sondern zeigt nur allgemein an, daß die Sache geschah; ob auch einmal oder in beharrlicher Weise, die auch auf andere wirkte, wird durch den Aorist nicht entschieden. Bei dieser Stellung des πρότος vor ἤγαγε, bei seiner Nichtstellung zu Anfang hinter καὶ καὶ πρότος, ist durchaus nicht zu schließen, daß es auch zu ἡλάνθανε und πρωτοκρινάμενον, gar auch nach

dem bei *Σοφοκλῆς* zu dankenden Verbum gehöre. Auch für die *συννομοποιῶν* gilt daher, daß Sophokles nicht bloß einmal für sich, zum ersten mal so sie *παροικισάσθαι*, sondern daß er dies mit dauerndem Erfolg für die Tragödie leistete. Dabei bleibt es sehr wohl denkbar, daß Agatharch zum erstenmal eine *συννομία* *ἔειπεν*, worin auch das *πᾶσι* liegt, wie das Folgende über Demokrit und Anaxagoras zeigt, und dies Aeschylus *δραμῆς τραπεζίδιον* that, dann darüber schrieb, und daß erst später das eigentliche *παροικισάσθαι σὺννομοποιῶν*, die dauernde Durchführung und Gestaltung, Anordnung durch Sophokles bewirkt ward. Was aber das *primum* Vitruvs anlangt, so liegt darin keineswegs eine solche Priorität des Agatharchus, sondern es steht in der Reihenfolge der Aufzählung von Quellen Vitruvs für sein Werk in allgemeiner gleicher Reihe mit *postea* (*Selenus de symmetris doriorum*) *editit volumen*, 158, 28; item 159, 4 und *Philo de aedum sacrum symmetris et de ornamentum quod fecit Perce portus*; item *Arceus de symmetris Corinthis et olento Trullibus Aeschylus*, *quod etiam ipse sui manu deditur fecisse*; 159, 9, 10 de *Maasola*, wo dann gleich ein Gegensatz vom Machen der Gebäude und Schmücken derselben folgt: *quorum enim artes arce perpetuo nobilissimas laudes et sempterno florescentes habere videntur, exoptatis egregias operas praestiterunt namque singulis frontibus singuli artifices sumpserunt certatim partes ad ornandum*, dann 159, 20, 21 das schon Angeführte *praeterea minus nobiles multa praecepta symmetrarum inscripserunt*, und 160, 1, 2 *non minus de machinationibus*. Endlich führt Vitruv noch *de his rebus* ein paar Römer an, darunter *Terentius Varro de architectura*; sonst scheine niemand das gethan zu haben: *amplius vero in id genus scripturae adhuc nemo mentis esse videtur, cum fuissent et antequam civis magni architecti, qui potuissent non minus eleganter scripta componere*. So wird von der Vollendung des Tempels des Jupiter Olympius in Athen (160, 20, 21 *ceterorum ornamentorum ad symmetrium distributionem*) durch Cossutius (*est architectatus*) berichtet (161, 1 *aedum sacrum marmoreis operibus ornatur desponsiones*), vom Tempel der Diana zu Ephesus, des Apoll zu Milet (*conus symmetris*). Ausdrücklich wird noch als das, worauf es eben ankommt, von Cossutius berichtet (der *Cornelius symmetris et proportionibus* das Olympium baute), es sei von ihm *commentarium multum inventum*. Das sei auch bei Murius der Fall, der doch im Tempel *Honori et Virtuti* . . . *symmetris legitimus artis institutus perfect*, 161, 21—162, 1, 2. Dann schließt Vitruv ebenfalls damit ab, daß er das Machen und Schmücken hervorhebt, daß er also, kurz, überhaupt von Werken praktischer Künstler ausschließlich oder doch vorzüglich seine Informationen herleitet: *Cum ergo et antiqui nostri meminerint non minus quam Graeci fuisse magni architecti et nostra memoria satis multa et ex his paucis praecepta edidissent* — 162, 6—8. Spricht er nun auch nur vom 6. und 7. *volumen* seines Werkes, worin er deshalb *non putavit silentium*, so geht das Bisherige doch, da es mit der *secunda* beginnt, auch auf das 5. *volumen* zurück. Auch dabei handelt es sich nicht bloß um malerisches *facere*, *non pingere*, sondern vor allem auch um architektonisches *facere*.

Man braucht also nicht mit F. Ritter zu Aristot. Poet. Köln 1839 (Renard), p. 116. 117 den Schein des Widerspruchs mit Vitruv durch die Annahme zu heben, daß man unter *εμπροσθεν* „perspektivische Malerey“ zu verstehen habe, die Sophokles zuerst *ad scaenam exornandam* angewandt habe, während die gewohnte Kunst des Malens schon vor ihm *circa scenas* sich beschäftigt habe. Davon steht bei Vitruv nichts, und bei Aristoteles ebenfalls nichts. Vielmehr scheint bei Vitruv das *ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt* u. s. w. darauf zu deuten, daß auch Agatharchus schon davon schrieb, *quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem certo loco centro constituto lineas actione naturali respondere* u. s. w.

Bloß Himmel und Luft, für alle Städte gleichmälsig, wie Todt im Philol. 1889, Heft 3, S. 535 meint, hat er nach dem Entwickelten nicht gemalt.

Teil III.

Spielplatzfragen.

B. Vitruv und Epidaurus.

Vergleichung des Berichts von Vitruv über die Konstruktion des griechischen Theaters mit den Resten des Theaters zu Epidaurus und Beziehung dieser Konstruktion auf den Zweck des Theaterbaus

Wo ist im Theater zu Epidaurus die *ima circinatio*? An die in der Außenmauer des Zuschauerraumes über einander liegenden möglichen Kreislängen ist nicht zu denken, als ob die *ima* die am Boden um den Grund dieses ganzen Raumes gehende wäre. Die Auffassung älterer Erklärer rückichtlich dieses *terminus* beim Theaterbau überhaupt wurde schon oben widerlegt. Ist aber etwa an die unterste Grenze der hinter einander aufsteigenden Sitzplätze zu denken, d. i. an die untere Kreislänge des untersten Sitzplatzes, Sitzkreises, oder gar an die äußere oder innere Grenze der *κόρη περιγέγισα*, um deren eine Hälfte außen der Kanal umherläuft?

Vergleichen wir, was Vitruv vom römischen und griechischen Theater in dieser Beziehung sagt. Es heißt 120, 1. 2: *in ima circinatione ut in Latino trigonorum III. in eo (Graeco nämlich, obwohl es vorher In Graecorum theatris hieß) quadratorum trium anguli circinationis lineam tangunt.* Dies geht auf 116, 27 — 117, 2 zurück: *Ipsius autem theatri conformatio sic est facienda uti quam magna futura est perimetros imi, centro medio conducto circumagatur linea rotundationis, in eaque quattuor scribantur trigona paribus lateribus et intervallis, quae extremam lineam circinationis tangant*

Das *imi* ist Genitiv von *imum*, wie 117, 17: *ei (anguli) autem qui sunt in ima et dirigant scalaria, erunt numero VII.* Es ist nicht etwa *gradus*, *gradu* bei *imi*, *imo* zu ergänzen, wie *περιμήτρην*, *linea*, bei *περιμετρος*; *perimetros*: vgl. 49, 26 ff. in *imo*, wo ein *gradu* dem Zusammenhang fremd ist. Dort wird der Ort, wo Halikarnas angelegt ward, mit einem Theater vergehen: *is autem locus est theatri curvaturae similis itaque in imo secundum portum forum est constitutum*. Dann beginnt die Beschreibung des dem Zuschauerraum ähnlichen Teils mit *per mediam autem altitudinem curvaturam perimetricamque plura angula latitudine facta*, und von *gradus* ist keine Rede. Auf 117 aber ist erst 22 von den *gradus* die Rede. Wenn aber sonst bei Vitruv eine Form steht, die von *imus*, *imum* abgeleitet werden kann, so ist sie als Substantivierung von Personen zu fassen: 108, 11;

110, 7; *tot ab uno . . . audens erit intellecta*, wie *unus (cuncti) perit* *ad morum et summorum aures* (wo beide Male von Zuhörern im Theater die Rede ist).

Das *unum* ist nicht die ganze Fläche des Kreises in der, nach Messung von der *perimetros* des *unum*, gezogenen *linea rotundationis*, sondern nur der den Halbkreis der *orchestra* umfassende Teil, worin diese *linea senatorum sedibus loca designata* umfaßt. *Perimetros* ist hier nicht für eine volle Umfassungslinie gebraucht. Eine solche (wie in Epiklaurus 120, 1) kam im griechischen Theater gar nicht vor. So steht auch *circumactio* 120, 11 von einem bloßen Bogenstück einer Kreishälfte. Die *linea rotundationis* aber 116, 28 ist die zum Zweck der Konstruktion gezogene, vollständig angeführte Kreislinie; denn es heißt unmittelbar darauf *in capite quattuor versantur anguli paribus lateribus et intervallis*, und es ist nachher 117, 17 ff. von den III und *reliqui quinque* Winkeln *in uno* die Rede.

Das Wort *rotundatio* muß 29, 6; 66, 3; 94, 6; 258, 6 und kann sonst überall bei Vitruv eine Linie bedeuten; nur 126, 27 müssen *rotundationes* die abgerundeten Teile der *curvatura* der Halbkugel zwischen dem *nubus* und der Halbkugelfläche sein. In dem Sinn von Linie ist die ganze Linie wie 94, 6 so auch hier 116, 28 gemeint.

Wir haben dann bei *linea rotundationis* 116, 28 wie bei *linea rotundationis* 117, 2 nicht an die umfaßte runde Fläche, sondern die die Fläche umfassende, gerundete, kreisförmige Linie zu denken. Diese ist zu denken die untere Linie des von ihr begrenzten, über ihr liegenden untersten *gradus* der Sitze; sie ist aber nicht als diese untere Linie des untersten *gradus* sondern als *perimetros uno* gedacht. Zu *in capite* 116, 28 ist nicht *caput* sondern *rotundatione*, nach Analogie von 120, 1 *in una circumactio*, zu supplieren.

Vitruv braucht *uno* noch einige Male sonst vom griechischen Theater nämlich 49, 26 beim Vergleich von Halikarnass mit einem Theater, das Mausolus (50, 27, 28) in solcher Form erbaute; dort sind Hafen und Meer *in uno* befindlich, von wo eine *platea ampla latitudine facta per totam altitudinis curvaturam praerectoremque* hinaufgeht, das *unum* ist also die Orchestra mit nächster Umgebung im Vergleich, und wir mögen bei *platea* an die Orchestra, bei *forum* an den nächst angrenzenden Bau im Zuschauerraum denken; da Mausolus den Bau machte, so ist an ein griechisches Theater zu denken, wie denn auch Halikarnass eine griechische Stadt war, sodann ist bei der Beschreibung der *eclosia* von einer Einteilung der Höfe des Zuschauerraums in größeren Theatern *in partes IIII* durch 3 Quermaße von Zellen die Rede (sie sind wie bei kleineren im Innern, nur in verschiedenen 3 Höhen zu denken, so daß Gänge von vorn unten, der Bühne gegenüber offen, unter den Sitzen durch bis zu den Zellen laufen), deren oberste durch die Worte *et ab uno quae est prima* bezeichnet wird; die ihren Stand im Innern gegenüberliegenden Öffnungen der Gänge in kleineren Theatern werden als *contra eas cellos gelassene aperturae inferiorum graduum* 114, 15 angegeben. Es ist eine altgriechische Einrichtung; denn 110, 17, 18 *et c.*

ist die Stimmung der *echea* auf die Nachrichten der Griechen, insbesondere des Aristoxenus zurückgeführt, und vorher 110, 8. 15 von den *veteres architecti* und den *antiqui* die Rede, nachher aber 116, 16 ff. ausdrücklich gesagt, daß zwar nicht in Rom, aber in Gegenden Italiens und in noch mehr Städten der Griechen solche Einrichtungen sich finden, namentlich auch Mummius nach Zerstörung des Theaters der Korinther eherle *echea* nach Rom gebracht und dort dediziert habe; auch hätten viele *solleret architecti in oppidis non magnis* derartige thönerne *dolia* mit den nützlichsten Wirkungen zusammengestellt. Es handelt sich also um etwas in lateinischen und besonders von alter Zeit her in griechischen Theatern Vorkommendes, und dabei ist die unterste von 3 Querreihen durch den Zuschauerraum, deren *aperturæ* als die *inferiorum graduum* 111, 15 bezeichnet wurden, als *ab imo prima* bezeichnet. Das *imum* liegt folglich niedriger als diese *inferiores gradus*.

Diese *echea* beziehen sich freilich nicht bloß auf dramatische, tragische Aufführungen. Denn eine der 3 Reihen ist die der *harmonia*, und das eoharmonische Geschlecht ward bei tragischen Aufführungen nicht gebraucht. Diese Reihe ist für kyklische und musikalische Aufführungen bestimmt. Sie tönte auch bei demjenigen Chroma und Diatonon mit, das die andern beiden Reihen enthielten, und auch da, wo Dissonanzen entstanden. Dasselbe Dissonieren fand zwischen dem Chroma und Diatonon statt. Denn Terzen, Sexten, Septimen, die Vitruv 113, 26; 114, 1 von den Konsonanzen ausschließt, kamen zwischen den *echea* und den Melodien bei allen Aufführungen vor. Allein, da das Mittönen eben nur beim Erklängen der gleichen jedesmaligen Töne stattfand und sofort an Stärke wieder abnahm, so konnte dies verstärkende Klingen von innen heraus, herauf zu den Sitzen wenig stören. Die Wirkung hatte überhaupt etwas Ähnliches, wie es bei der Aufhebung der Dämpfung durch das Pedal beim Klavier stattfindet.

In entfernterer Beziehung zum Theaterbau, griechischem wie lateinischem, ist in *imo* 121, 11 gebraucht, nämlich bei der Besprechung der Wahl akustisch geeigneter Orte für die Anlage von Theatern. Dort werden die *loci dissonantes, xat' ὅμοτις* als solche erklärt, in *quibus vox prima non est clara in altitudinem, offensa superioribus solidis corporibus repulsaque resuens in imo opprimit insequentis vocis elationem*. Dies kommt da in Betracht, wo die Anlagen in *montibus* gegründet werden, 108, 28, und wo die ansteigenden Höhen auch noch außerhalb des durch den Baumeister geformten Zuschauerraums eine Gestalt von Natur haben. Da koincidiert dann das *imum* des Theaters, wo ja die *vox prima efficitur*, mit dem von der Natur Gegebenen, nur etwas Planierten und Geformten.

Man kann die Räume der *gradus* und *Præinktionen* als ebenso viele Teile je eines Kreises ansehen und so als ein *superius* über dem andern bis zum *summu* bezeichnen, die alle über dem *imum* liegen, das sich unter dem untersten *superius* befindet. Die 3 Arten dieser Kreisteile, das *imum*, die verschiedenen *superiora*, das *summu*, sind verschiedener Größe. Damit ist die Richtigkeit von Wieseners Bemerkung gegen Fritzsche

imum perimetrum primaec cavae (τῆς πρώτης ῥαυῆς), wofür Fritzsche die *zavata* erklärt, nicht angefochten; 'Griechenland' IV, S. 202, Anm. 4.

Ist hiernach die *primetron* im 116, 27 nicht die um die unterste Sitzreihe hinter ihr oben um sie herumlaufende, sondern die untere, so begrenzende Umfangslinie, so ist auch 120, 1 unter *in ima circulo* u. in *Latino* dieselbe Kreislinie zu verstehen.

Könnte aber der Boden des 0,21 tiefen Wasserlaufs. *Πλαττ.* 1881, 15 als das *imum* gedacht sein, da dieser Boden doch noch tiefer ist als die Orchestra, die er umgibt, und seine *περίμετρος* doch eben die runde Linie unter der untersten Stufe ist?

Hiergegen ist geltend zu machen, daß die Größe und Lage des Wasserlaufs doch nicht etwas Bestimmendes für den ganzen Theaterbau sein, sondern nur in einer gewissen mittelbaren Beziehung zu ihm stehen kann, daß er als ein verhältnismäßig kleiner Teil des ganzen zusammengehörigen Raumes zwischen den Sitzen anzusehen ist.

Dabei kommt noch in Betracht, daß dieser Wasserlauf im griechischen Theater vom Epidauros nicht bloß zu dem *hemicycleum*, das er umgibt, im Verhältnis steht. Dies *hemicycleum* liegt nicht, wie das römische, bloß als der gleich vom Durchmesser beginnende Raum des *proscenium*, was man auch nicht die Amphifizierung durch den 2 und 3 Bogen mitrechnet, so ist doch der ganze Teil des 1 Kreises vom Durchmesser bis zur Quadratseite mit zum *imum* des griechischen Theaters zu nehmen, indem er in gleicher Höhe mit dem Halbkreis innerhalb des Wasserlaufs liegt.

Auch den Raum und seine Fortsetzung innerhalb des Wasserlaufs kann man nicht als das *imum* ansehen, denn er liegt doch eben etwas höher als dieser.

Man muß also jedenfalls jenen Raum und den Wasserlauf zusammen zum *imum* rechnen.

Könnte man aber nach der andern Seite die unterste Stufe mit den Kanapees um den Wasserlauf ins *imum* einrechnen? Man könnte dabei anführen, daß die Sitze der römischen Senatoren (Vitruv denkt beim lateinischen Theater, wie aus dieser Bemerkung über die Senatoren hervorzugehen vorzüglich an Theater in Rom) sich im *imum* befanden, und darauf hinweisen, daß die Kanapees durch einen Umgang hinter ihnen (siehe *Platt.* 1883, *Ill. A' 2* von den übrigen Sitzen getrennt sind. Doch findet eine analoge Absonderung auch bei der obersten Reihe von Thronen der unteren Zone und bei der untersten der oberen statt. Vitruv aber bemerkt ausdrücklich, daß die Einrichtung der Sitze in der Orchestra im Unterschied von der griechischen Einrichtung geschehen sei; was also vielmehr gegen die Einbeziehung der Kanapees in Epidauros ins *imum* spricht. Eine Seite der in die umfassende Kreislinie des *imum* eingeschriebenen 4 Parastade begrenzt die *scenae frons*, und eine Parallele damit durchs *centrum* ähnlich des runden *imi*, scheidet *proscenium pulcrum et orchestrae regionem*. *Ita latus factum fuerit pulcrum quam Graecorum* - *quod omnes antiqui in scaena dant operam, in orchestra autem senatorum sunt sedes* u.

designata — *et eius pulpati* u. s. w. Man könnte noch betonen, daß bei den Aufführungen in Athen der Gott in der Orchestra stand, wo in Rom die Vornehmen saßen, und daß, wenn man annehmen dürfte, in Epidaurus habe da auch ein Gott gestanden, die Vornehmen in dem Raum würden gesessen haben, wo der Gott sich befand, wenn der unterste *gradus* in diesen Raum als das *imum* eingeschlossen gedacht wäre. Doch ist das nichts Entscheidendes, Sichereres. Ebenso wissen wir nicht, ob in Rom die Sitze der Senatoren, wie in Epidaurus die Kanapees, ein für allemal an ihren *loci* standen oder jedesmal hingestellt wurden. Als modernes Analogon ließe sich anführen, daß zu Shakespeares Zeiten die Kavaliere bevorzugt an den Seiten auf der Bühne saßen; Elze 'Eine Aufführung im Gilbustheater', Weimar, Al. Hirschke, 1878, S. 11. Ebenso war es 1684 in Paris, vgl. Perrault, Vitruve 170, b4: *Mais aux Theatres des auteurs ne descendent point dans l'Orchestre, qui estoit occupée par les sieges des Senateurs: Ce que nous imitons dans nos Comedies, dans lesquelles les gens de grande qualité se placent quelque fois sur le Theatre, et occupent une partie de la place qui est destinée aux Acteurs*. Allein in die Orchestra, die dann eben noch insofern vom *imum* zu unterscheiden wäre, konnte man in Epidaurus die Kanapees doch nicht begreifen, wenn die Stelle dieser Kanapees niemals anders als zu diesen Sitzen und niemals zu Aufführungen mit verwendet wurde, sondern mit bleibenden Kanapees besetzt war. Anders stand es in Rom, wo der einmal historisch herkömmliche Name für den Platz auch bei veränderter Bestimmung und Verwendung zu Sitzen statt zur Aufführung katachrestisch beibehalten wurde. In Athen stand der Gott, wie es scheint, nahe den vornehmsten Vordersitzen in der Mitte; vgl. Dion Chrysost. ed. Dindorf (Teubner) I 386: *Ἀθηναῖοι δὲ ἐν τῷ θεάτρῳ θεῶνται τὴν καλὴν ταύτην διαὶ ἐν αὐτῇ τὴν ἀρχήστρον, οὗ τὸν διόνυσον ἐπὶ τὴν ὀρχήστραν τιθέντων. ὥστε πολλοὶς ἐν αὐτοῖς τινα σφάττεσθαι τοῖς θεοῖς, οὗ τὸν ἵερο γάρηνην καὶ τοῖς ἄλλοις ἀρετῆς ἀρχὴν καθίζουσιν*. Der Hierophant saß im 6. Keil, von Westen aus, an der Seite nach der Mitte zu, vor der Treppe zwischen dem 6. und 7., d. i. mittelsten Keil; A. Müller 'Griech. Bühn.-Alt.' S. 93, Anm. 1; rechts und links von ihm Priester. Wurde also öfter auf den Thronen der Priester selbst, insonderheit des Hierophanten jemand getötet, und ist das mit der Stelle des Dionysos durch *ὥστε* verbunden, so scheint doch darin zu liegen, daß die Kämpfe sich insbesondere in der Nähe des Gottes und so auch der Priesterthrone bewegten, letztere also und jener nahe bei einander waren, der Gott eben dicht bei den vornehmsten Vordersitzen in der Mitte stand. In Rom saßen die Senatoren innerhalb des Halbkreises, hier also stand kein Gott. Damit hängt zusammen, daß dort kein Altar stand. Anders in Athen, wohl bei den Griechen überhaupt, soweit sie die bis zur Quadratsseite reichende Orchestra hatten. Pollux berichtet IV, 123 von einem *ἀγυαὺς βωμὸς ἐπὶ τῆς σκηνῆς*, vgl. Euanthius ed. Reifferscheid, Breslau 1874, p. 3 [auch in Migne, P. L. LXXXVII], von der *ἐν τῇ ὀρχήστρῳ θυμῶν*, Euanthius a. O. p. 11, von 2 *αιε.* *dextra Liberi, sinistra eius dei cui ludi jobant auf der scena*.

Jedenfalls spricht dies alles nicht für die Einbeziehung der Kanapen in Epidauros ins *imion* oder in die *orchestra*, um ihnen allen eine vornehmere Stellung zu geben.

Wo ist nun in Epidauros die *ima circumatio*, die sich dort in der Konstruktion finden muß, wenn es mit Vitruvs Angaben übereinstimmen soll?

Die Höhe, ich meine, der senkrechte Durchmesser dieses 1. Kreises muß in der Mitte der Szenenfront, als auf der Tangente konstituiert, bestehen in 1 (ich füge zu den griechischen Uncialen des *ἑξάς* in den *ῥητορ* arabische Ziffern, doch vom Standpunkt unten her, hinzu; wie ich dies von da aus, nach unserer Art, vom Zuschauer aus bezeichne). Der Durchmesser reicht bis gegenüber in der Mitte am andere Ende des Wasserlaufs, bis 2. Das Centrum ist dann oberhalb A bei 3. Schlagen wir, mit feststehenden Fuß in 3, eine Kreislinie von 3 aus nach beiden Seiten, s. kommt diese allmählich in die Reihe der Kanapen hinein. Je mehr nach der Bühne, dem Logeion zu, desto mehr treten also diese Sitze in die *ima circumatio* etwas hinein.

Nehmen wir A als Centrum an, so erhielten wir für die *ima circumatio* einen mit der *ἑξήνῃ περιμέτρῳ* konzentrischen Kreis. Ein Durchmesser durch A, von der Szenenfront aus reichte über die Reihe der Kanapen und den Umgang bis an die Kreislinie des ersten Fußplatzes dahinter. Er mässe, nach den Angaben Dorpfelds in den *Praktika* 1884 über 1883, *ἢ* v. A' 3, $2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 + 9,77 + 9 + 77 + 0,38 + 2,10 + 1,48 = 27,49$ m. Nach dem Verhältnis nun bei der Teilung des Durchmessers = 2 (Radien) durch eine eingeschriebene Quadratsseite = $0,292893 + 1,707107$ schnitt die Quadratsseite von 27,49 ab 4,025814285 ab. Die Quadratsseite läge also noch innerhalb der *ἑξήνῃ περιμέτρῳ*, die von der Szenenfront nur $2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 = 3,99$ entfernt ist. Rechneten wir nun das Proscaenium bis Θ oder bis η und I, so kamen wir selbst in letzterem Fall noch lange nicht so weit von der Tangente in den Kreis, als nach der eben gegebenen Berechnung die Quadratsseite dann läge, nämlich 4,025814285 m. Zu Vitruv stimmt das nicht.

Dafs diese Kreislinie nicht in der Ausführung, sondern nur konstruktiv vorhanden wäre, spräche nicht gegen die Annahme, dafs sie die *ima circumatio* ausgeführt ist überhaupt nur die *ἑξήνῃ περιμέτρῳ* als wirkliche, vollkommene Kreislinie. Diese aber kommt jedenfalls in Betracht, da die Szenenfront keine Tangente von ihr bildet. Andere Kreise aber mit dem Centrum A und der Tangente der Szenenfront, aufer den eben besprochenen, gibt es eben nicht. Kein Kreis also mit dem Centrum A ist der nach Vitruv zu suchende. Der vorher besprochene aber mit dem Centrum 3 ist nach Vitruv konstruktiv zu Grunde zu legen; die Rundung der ausgeführten *perimetros imae circumatio* um weicht aber, wie oben angegeben, nach der Szene hin allmählich immer mehr etwas von dem Kreise ab.

Dafs diese Kreislinie aber dem Theaterbau von Epidauros, wenigstens teilweise (das Weitere ist nachher zu untersuchen), zu Grunde liegt, wird

durch Folgendes bewiesen. Ihr Durchmesser, von der Scenenfront bis zu dem gegenüberliegenden Punkt des um den Wasserlauf gehenden Kreisbogens beträgt nach Dörpfeld $2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 + 9,77 + 9,77 + 0,38 + 2,10 = 26,01$. Er wird durch die Quadratseite in $3,809073165 + 22,201926535$ geteilt. Nun ist die Entfernung von den vordersten Punkten der $\frac{3}{4}$ Säulen an den Ecken der beiden rechteckigen Vorsprünge rechts und links zur Scenenfront zusammengesetzt aus den 2,41 von der Scenenfront bis an die Innenseite der Wand, worin die Thdr Θ ist, und aus der Strecke, die der vorderste Punkt der $\frac{3}{4}$ Säulen darüber hinausgeht. Diese Strecke ist auf *Illv. A' 3* nicht genau angegeben. Auf der Spezialzeichnung *Illv. B' 6* aber ist sie, nach dem Maßstab dort, um reichlich 0,20 größer als obige $0,60 + 0,60 = 1,20$, nämlich = reichlich 1,40 gezichnet. Diese 1,40 zu den 2,41 ergeben 3,81. Da sich nun 3,81 fast mit den $3,809073165$ decken, welche bei einem Durchmesser von 26,01 die eingeschriebene Quadratseite von einem solchen abschneidet, so sehe ich die 26,01 als Durchmesser des Kreises an. Der Radius ist somit 13,005. Und da A von der die Tangente bildenden Scenenfront $2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 + 9,77 = 13,76$ entfernt ist, so liegt der Mittelpunkt des Kreises 0,755 (reichlich 3 Spithamen, die = 0,7210125 sind) unter A .

Diese Zahlen sind freilich alle nicht genau; nicht etwa bloß deshalb, weil π transcendent und die Teilung des Durchmessers durch die eingeschriebene Quadratseite irrational ist, sondern besonders wegen der unvermeidlichen Ungenauigkeit beim praktischen Messen. Dabei legt man den Meßstock etwas schief nach der Seite oben, unten, oder läßt einen Zwischenraum zwischen der wiederholten Legung desselben oder zweier an einander, oder man spannt die Meßkette stärker oder schwächer an, die immer einen Bogen nach unten bildet. Bei kleineren Entfernungen bleibt der Fehler kleiner. Addiert man aber Messungen, z. B. $0,60 + 0,60$ u. s. w., so vergrößert sich der Fehler zur Summe. Außerdem ist auch oft nicht zu erkennen, ob in den Angaben der Messungen ein Decimalbruch weggeworfen oder für die höhere ganze Zahl als volle 1 gerechnet ist. Auch sind die Formeln (s. o.) nur bis auf eine gewisse Zahl von Decimalstellen ausgerechnet.

Zu Dörpfelds Angaben dürfen wir jedoch im ganzen ein gutes Vertrauen haben (einzelnes mag immerhin nicht ganz stimmen; z. B. divergieren die Seitenmauern der Parodoi aufs Logeion, nach Dörpfeld Theologeion, in *Illv. A' 3* und 1 etwas verschieden); wie auch Lepsius 'Längenmaße der Alten' S. 71. 72 bei seiner Berechnung die von Adler und Dörpfeld „wie es scheint sehr genau“ gemessene Größe des olympischen Stadions zu Grunde gelegt hat.

Wir haben somit wohl diese obere Grenze der beiden rechteckigen Vorsprünge als die *frontis proscenii* im Sinne Vitruv aufzufassen. Es ist das ähnlich, wie die *frons* der lateinischen *scenae* (s. o.), rechts und links vor der Mitte vorreichend, von der Dreiecksseite bezeichnet wird. So erhalten die Worte 120 *et* *quadrati* *latus* . . . *praecedit arcaturam circumstantis*,

ea regione designatur finis proscenii und die Worte 117 *et his regionibus cuius latus . . . ea regione qui praeredit curvaturam circinationis, ibi finis scenae frons* einen übereinstimmenden Sinn. Auch ist dann sehr passend nicht *eius regione*, sondern *ea regione* gesagt. Nicht die ganze *frons* reicht überall bis an die ganze *regio* der ganzen Dreiecksseite, sondern die *regio*, welche in ihrer Länge keine gedachte Grenze hat, ist *ea regio*, die Richtung innerhalb welcher, als ein Teil, die *finis* des *latus* liegt.

Die Vorsprünge sind mit Brettern bedeckt vorzustellen, worauf man schreiten konnte. Die Löcher in den Mitten ihrer Unterschwellen waren wohl für die Befestigungszapfen zusammenschlagender Flügel von Thüren bestimmt.

Wie aber steht es nun ferner mit dem Begriff *longitudo scaenae*? Nach 118, 9. 10 *scaenae longitudo ad orchestrae diametron duplex fieri debet* was auch fürs griechische Theater gilt, da über die *longitudo* der *scaenae* in diesem nichts gesagt ist. Nun springt zwischen den oben besprochenen beiden rechteckigen Vorsprüngen die mit Säulen gezierte Wand nach an ein Gewisses zurück. Rechnet man ihre Dicke, wie vorher bei den $\frac{3}{4}$ Säulen, bis zu den vordersten Punkten der Halbsäulen von der Scenenfront her d. i. $2,41 + 0,60 = 3,01$, so bleiben vom senkrechten Durchmesser 26,01 noch 23. Nimmt man diese in den Zirkel und trägt sie auf der Hinterwand des Scenengehäudes ab — denn diese, nicht die Vorderwand bildet und zeigt die Länge, weil sie gerade ist, während die Vorderwand, die sonst ebenso lang sein würde, vor den Nebenbauten etwas von der Geraden divergierend zurücktritt —, so kommt man bis an die Außenseiten der Seitenmauern von T und X. Dies entspricht also dem Doppelten der *orchestrae diametros*, gemäß der Erklärung, die ich oben von diesem Begriff gab. Die *scaena* ist 46 m (= 191–192 Spithamen) lang.

Andere Berechnungen der *longitudo scaenae* treffen nicht zu. Verdoppelt man den Durchmesser der Orchestra, indem man als diesen den wagerechten Durchmesser durchs *centrum* des 1. Kreises ansieht, der den senkrechten auf der Mitte der *frons scaenae*, vom Tangentialpunkt an, gleich ist, und indem man von ihm je die Hälfte, einen Radius, rechts und links in der Richtung der *scaenae frons* an seine Größe ansetzt, so kommt man beiderseits weit über die Eckpfeiler 4 und 5 hinaus. Setzt man aber je 1 Radius an die Länge der Quadratseite rechts und links an, so kommt man nicht bis an die Eckpfeiler. Ein Radius verhält sich zur Hälfte einer eingeschriebenen Quadratseite wie 100:70,7107; ein Durchmesser zu einer eingeschriebenen Quadratseite wie 200:141,4214; also ist, wenn Durchmesser = 26,01, dann Quadratseite = 18,39185307. Setzen wir nun an 18,39185307 links und rechts je 13,005, so giebt dies im ganzen 44,40185307. Dies also wäre dann die *longitudo scaenae*. Zwar ist Dörpfeld in dem *Hivaß A' 3* kein bestimmtes Maß dieser Länge angegeben, wohl deshalb, weil der Anbau T neben dem hohen Mittelbau fast zu sehen ist. Doch ist dieser dem Anbau X auf der andern Seite wohl gleich zu setzen, wie die Reste auf A' 1 zeigen. Nimmt man nun die Hälfte 22,200926535

in den Zirkel, so kommt man vom Mittelpunkt der Scenenfront nur bis in die Nähe der Eckpfeiler 4 und 5, bzw. an der Hintermauer des Ganzen nur bis in die Nähe von den Binnenseiten der Seitenmauern.

Die Teile des senkrechten Durchmessers bis zum gegenüberliegenden Punkt des 1. Kreises (s. o.) von der Innenseite der Säulenwand an, $26,01 - 2,41 = 23,60$, von dem äußersten Punkt der *κεντρὴ περιπέριον* nach der Scenenfront hin, $26,01 - (2,41 + 0,60 + 0,60 =) 3,61 = 22,40$, betragen 0,60 mehr oder 0,60 weniger als 23 und gehen folglich über die Außenseiten von T und X um 0,60 hinaus, oder bleiben um 0,60 in T und X davor zurück. Von der Geraden, die durch die vordersten Punkte der $\frac{3}{4}$ Säulen geht und die *κεντρὴ περιπέριον* schneidet, ist der betreffende Teil des Durchmessers $26,01 : 3,81$ (s. o.) nur 22,20, was noch weiter innerhalb der Anbauten bleibt.

Das letzte findet ebenso statt, wenn man von der Berechnung der Entfernungen der Quadratseite ausgeht. Diese beträgt bei einem Durchmesser von 26,01, nach dem Verhältnis von 1,707107:0,292893 ebenfalls 22,20, genau 22,20196535, so daß $3,809073465 = 3,81$ für den Abstand der Quadratseite von der Tangente bleiben.

Auf diese Größe 22,20 treffen wir also 3 mal. So viel beträgt die Summe von Radius, Quadratseite, Radius (s. o.); so viel die Entfernung einer durch die vordersten Punkte der $\frac{3}{4}$ Säulen gezogenen Geraden von dem der Scenenfront gegenüberliegenden Endpunkt des Durchmessers (s. o.); so viel auch das durch die eingeschriebene Quadratseite von ihm abgetrennte große Stück. Von diesen 3 Fällen hat der erste weiter keine Bedeutung für den praktischen Bau, da er die *longitudo scaenae* nicht bestimmt (s. o.); die mathematische Theorie für sich ist hier nicht zu verfolgen. Die halbe Quadratseite ist, wie das Stück des Radius von ihr bis zum Centrum, = 70,7107, wenn Radius = 100 gesetzt wird.

Da die Linie durch die vordersten Punkte der $\frac{3}{4}$ Säulen in einer Richtung, *regione*, liegen, welche die der Quadratseite ist — denn beider Richtungen sind gerade Linien und liegen 22,20 vom Endpunkte des Durchmessers —, so bildet jene Linie die *pinna proscenii*. Und da in dem epidaurischen Bau nur diese rechteckigen Vorsprünge gerade bis dahin reichen, so sind sie *proscenium*, womit nicht ausgeschlossen ist, daß das dazwischen liegende, Eingezogene auch *proscenium* ist, nur ein nicht bis an die *pinna* reichender, wenn auch sonst der größte Teil, *pulpitum proscenii*.

Aber die Seitengrenzen des *proscenium*? Schließen wir aus dem Namen, aus *proscenium* auf *scaena*, so wird diese Frage auch für *scaena* in einer bestimmten Bedeutung des Worts *scaena* entscheidend. Senkrechte nun von den Endpunkten des wagerechten Durchmessers nach den $\frac{1}{4}$ Säulen, bis nach der Scenenfront fortgesetzt, gehen eben nach den beiden äußeren, den nach den Eisodoi liegenden $\frac{1}{4}$ Säulen, und diese beiden Säulen bilden die Grenze der Vorsprünge. Zwischen ihnen und der Scenenfront sind sie durch Grenzmauern zwischen einerseits den Vorsprüngen, den Räumen dahinter vor der Scenenfront und den Räumen dahinter innerhalb des Scenen-

gebäudes, anderseits den Eisdia, den Räumen *H* und *O* hinter den vorderen Thüren *K* und *H* und den Nebenbauten *X* und *Y* fortgesetzt. Was nun also zwischen diesen Senkrechten bis zur Scenenfront liegt, ist *Proscenium*, und der Teil des Scenengebäudes hinter dem *Proscenium* ist *katexochen scaena*. Sowohl *proscenium* als *katexochen scaena* haben die Länge des 1. Durchmessers. Dieser ist = 26,01; und so viel erhalten wir auch, wenn wir die Entfernungen zwischen den Mitteln der ¹/₄ Säulen am Pulpitum und zwischen diesen Mitteln und den Mitteln der ³/₄ Säulen an den Eisdia und diesen Mitteln und den Endpunkten dieser Säulen an den Eisdia, d. h. nur wir 22,55 + \times (eine Kleinigkeit; 0,97; 0,30; 0,97; 0,30 addieren = 26,075 + \times . Die Differenz beträgt etwa 1 Meter, was am Messen liegen könnte, doch reichlich viel ist. Bei dem *kállog* des epidaurischen Theaters darf man dies wohl als typisch ansehen und schließen: *Proscenium* und *katexochen scaena* (als Gebäude) hatten die Länge des 1. Durchmessers, des Durchmessers vom Urkreise.

Schlägt man mit dem 1. Radius, der Hälfte des wagerechten 1. Durchmessers, von dessen Endpunkten aus Bögen rechts und links nach der Tangente, so berühren sie diese da, wo sie von den eben besprochenen Senkrechten, von den Endpunkten des 1. Durchmessers her, getroffen wird. Setztwärts von diesen Treffpunkten nach den Pylonsen zu liegen noch die ganzen Nebenbauten *X* und *Y*. Der *longitudo ad orchestrae diametron duplex* entspricht der Abstand dieser Treffpunkte von einander jedenfalls nicht, da er gleich der Diametros selbst ist, also nicht *duplex*, sondern die fragliche Größe 1 mal ist. Ich bemerke, daß, wie man auch diese *diametros* auffasse, sie doch immer aufs höchste gleich dem 1. Durchmesser gesetzt wird. Durch einen Rückschluß aus dem am epidaurischen Theater hier Gefundenen wird man also dahin geführt, unter *metron* 118, 10 nicht den Mittelbau zwischen den *πάροδοι* und den Nebenbauten allein zu verstehen. Auch ist zu wiederholen, daß es zur Bestimmung der Länge eines *scaena* genannten, Mittelbaus ein viel einfacheres Mittel als die Schlagung von Bögen mit dem 1. Radius von 2 Centren in den Endpunkten des 1. Durchmessers aus gab, nämlich die Fällung jener Senkrechten von diesen Endpunkten auf die Scenenfront. Insofern also sind diese Bögen überflüssig. Ein verwunderndes Vielerlei in der Zeichnung, weshalb man sie hätte vermeiden sollen, hätten diese Senkrechten, die außerhalb des 1. Kreises liegen nicht gegeben, so daß man deswegen nötig gehabt hätte, die Konstruktion vermittelt der Bogen mit dem 1. Radius zu wählen. Über den Zusammenhang aber der Stelle 118, 10 in dem von 117, 25 an Gesagten und wie sich daraus dort die Bedeutung des Gesamtgebäudes ergibt, siehe das oben Gesagte.

Ich gehe zur Besprechung von den Treffpunkten des 2. und 3. Kreises mit *Proscenium* und Scenenfront über. Sie dienen zur seitlichen Begrenzung des Pulpitums und der Gebäudedekoration in der Scenenfront.

Wenn wir den 2. und 3. Bogen (s. o.) mit der Durchmesser = 26,01 schlagen, so treffen sie die beiden ³/₄ Säulen, die an den Ecken der rechteckigen Vorsprünge nach innen stehen, 8 und 9.

Die Stellen, wo sie die verlängerte Quadratseite schneiden, sollen nach dem Verhältnis des Radius zur halben Quadratseite, $100:87,082$ (s. o.), vom Mittelpunkt, der Quadratseite an je $11,3250141$ m, von einander also $22,6500282$ m entfernt sein, wenn der Radius = $13,005$ m ist.

Nun beträgt nach der Spezialzeichnung auf *Illv. B' 6* die Entfernung zwischen den Mitten der $\frac{1}{4}$ Säulen, die in den Ecken der Säulenwand und der inneren Seitenmauern der Vorsprünge stehen, wie die gleiche Entfernung zwischen den vordersten Punkten der $\frac{5}{4}$ Säulen 13 mal $1,735 = 22,555$ m; nach der Generalzeichnung aber auf *Illv. A' 3* beträgt sie 13 mal $1,74 =$ im ganzen $22,60$ m, nämlich mit Wegwerfung von $0,02$ statt $22,62$. Somit sind die $22,60$ durch Vollmachung je eines der Werte von etwa $1,735$ zu $1,74$ entstanden, indem anderseits $1,735$ durch Wegwerfung eines Mehr entstanden ist, so daß dann die Gesamtsumme = $22,555$ wird. Das Mehr über die Hälfte bei $1,735$ muß aber unter $2\frac{1}{2}$ gewesen sein, weil dies die Hälfte von 5 ist und bei einem Wegwerfen, so daß 5 übrig bleibt, von 5 zu 5 gerechnet wird. Es kann also das hier Weggeworfene nicht über $2\frac{1}{2}$ betragen haben. Anderseits muß aber das Mehr über 5 gewesen sein, wenn es zu 10 vollgemacht sein soll, wovon 5 die Hälfte ist. Beides trifft dahin zusammen, daß der wirkliche Wert zwischen $1,735$ und $1,7375$ ($1,735\frac{1}{2}$) liegt, näher bei $22,555$ als bei $22,62$.

Ich habe bei dieser Berechnung um einzelnen die Angaben der *Illuv. A' = 1,735* und *B' = 1,74*, im ganzen $22,60$ zu Grunde gelegt. Diese gehen von der Mitte je einer Säule bis zu derjenigen der je nächsten Säule. So sind sie auf den *Illuv. A'* bei allen 11 Entfernungen zwischen den 12 mittlern Halbsäulen berechnet, und so sind sie daher auch bei der 12 . und 13 . Entfernung zwischen der je äußersten Halbsäule und der Viertelsäule in der Ecke zu berechnen.

Nach *Illv. A' 3* sind die äußersten Seitenpunkte der $\frac{1}{4}$ Säulen nach den Pylonen zu von den äußersten derselben nach dem Logeion zu je $2,57$ m entfernt; nach *Illv. B' 6* aber sind die Mittelpunkte wie die mit ihnen in je einer Senkrechten liegenden vordersten Punkte aller vier $\frac{1}{4}$ Säulen um je $1,97$, je 2 in jedem Vorsprung, von einander entfernt. Der Unterschied beträgt $0,60$, wovon je $0,30$ auf die an der Pylonen- und die an der Pulpitumseite liegende halbe Dicke einer $\frac{1}{4}$ Säule fallen.

Somit bleiben 91 Spithamen = $21,8707125$ m hinter der Entfernung zwischen den Mittelpunkten der Viertelsäulen, $22,555$ m, um $0,6842875$ zurück; hinter der zwischen den innersten Seitenpunkten der Viertelsäulen aber, denen nach der nächsten Halbsäule zu, um $0,60 = 2$ halben Säulendicken weniger, folglich um $0,0842875$. Siehe auch noch weiter unten.

Nach der oben aus dem Durchmesser = $26,01$ berechneten Länge der Entfernung zwischen den Schneidepunkten des 2 und 3 . Bogens mit der Quadratlilie ist die Differenz etwas größer. Diese Berechnung ergab $22,6500282$. Indessen beträgt die Differenz zwischen dieser Größe und $22,555$ doch nur $0,0950282$, was auf jedem Ende die Hälfte = $0,0475141$ giebt, also wenig genug, um den Grund in einer Verschiebung oder in einer

kleinen Ungenauigkeit beim Messen oder im Wegwerfen und Vollaufen von Bruchern dabei zu finden.

Mit dieser Berechnung nach den Zahlenangaben bei den Zeichnungen stimmen diese hinreichend überein. Nimmt man nämlich den senkrechten 1. Durchmesser in den Zirkel, bestimmt danach die Größe des wagerechten und schlägt damit den 2. und 3. Bogen von den Endpunkten des wagerechten aus (genauer zutreffend, von den Endpunkten einer ebenso lang gemachten Parallele zwischen dem dramatischen und kürzeren kyl. oben wagerechten (s. u.), so daß auch das Szenengebäude in die Vermittlung zwischen den beiden Prinzipien (s. u.) hereingezogen ist), so trifft man auf die vordersten Punkte der beiden inneren ³ Säulen. Und wenn man senkrecht von den Endpunkten dieser Parallele nach dem Szenengebäude zu fällt, in welcher Richtung auch die Endpunkte des dramatischen 1. Durchmessers liegen, so treffen sie eben dahin.

Aus der Vermittlung aber zwischen dem Dramatischen und Kyklischen überhaupt muß man schließen, daß in Epidauros sowohl kyklische als dramatische Aufführungen stattfanden.

Vitruvs Regeln, nur fürs Dramatische gegeben, liegen dieser Vermittlung zu Grunde und kommen mit einer kleinen entsprechenden Variation darin zur Anwendung.

Endlich treffen der 2 und 3. Bogen zuerst die Säulenwand etwas nach der Orchesterseite von den Viertelsäulen in den Ecken her, dann die Seitenfront etwas nach der Mitte von den Seiten des 19,49 m Lichten hohen Saales; indem das durch den 2 und 3 Bogen zusammen von der Türe nach dem Verhältnis von 73,2051 des zu 100 angenommenen Radius abgeschnittene Stück 19,01061651 beträgt, nämlich beiderseits von der Mitte aus 9,520323255.

Ein Bogen, mit dem 1. Radius vom Mittelpunkt der Parallele zwischen den beiden Durchmessern aus gezogen, trifft rechts wie links den vorderen Punkt der von der Mitte der Säulenwand her je 5. Halbsäule. Die Entfernung zwischen beiden Halbsäulen beträgt 15,615 m, fast = 65 Stadien = 15,6219375; von da bis an den Seitenpunkt der Viertelsäule und 34,40 m.

Minima non curat praeior. Dergleichen Kleinigkeiten kamen bei praktischen Bau nicht haarscharf in Frage. Dieser ward danach eingeteilt, wie viele Spitzbäume die einzelnen Teile des Bretterbodens für den orchestischen Gebrauch haben mußten. Diese Symmetrien findet man durch metrisch orchestische Untersuchung der Dramen. Ich habe eine solche 20-jähriger Arbeit, genau zählend und messend, am Hippolyt durchgeführt, dessen melische Partien ein ununterbrochenes einheitliches Kunstwerk in orchestischer Weise bilden. Damit glaube ich auch den Schlüssel zum Theaterbau und dessen jedesmaliger praktischer Einrichtung für die Ausführung durch hölzernen Bau bei Logeion und Parodoi sowie Thyrsos einzeln genau gefunden zu haben. Auch der Grund, warum das Proskenon in Epidauros gerade so weit in der Länge des Pulpitums eingezo-

dann zu besprechen. Vitruvs Bestimmungen über das griechische Theater sind so, wie sie von ihm gegeben werden, äußerliche abstrakte Angaben, deren Zweck man nicht einsieht; abgesehen von dem ganz allgemein über die größere *amplitudo* der Orchestra Gesagten und dem sich daraus etwa unmittelbar Ergebenden. Darüber später.

Zunächst gehe ich hier in der mit Beziehung auf Vitruv geführten Untersuchung der epidaurischen Theaterreste weiter. Über ihre Beziehung zu Vitruv und dem spätern griechischen Theater vgl. Tölken 'Antigone des Sophokles' 64 Anm. und Wieseler 'Theatergebäude' 76. Ich vergleiche sie nur mit Vitruv und der Orchesis im Hippolyt.

Der Zuschauerraum hat 13 Treppen und 12 Keile in der untern, 23 und 22 in der obern Abteilung.

In der Orchestra findet sich ein vollständig ausgeführter Kreis, in einer *λοφὴν περιέπετα*. Handelte es sich bisher bei der Orchestra *katexochen*, dem gesamten Raum der Orchestra, um die dramatische Orchestra, so scheint es sehr nahe zu liegen, bei diesem vollständigen Kreis, der einen Teil von ihr einnimmt, an die kyklische Orchestra zu denken.

Für beide hatte der Baumeister des epidaurischen Theaters einen gemeinsamen Zuschauerraum herzustellen.

Die kyklische Orchestra ward zur dramatischen erweitert, indem man den Kreis gegen die Scene zu öffnete und erweiterte. Dies geschah in der Konstruktion *tribus centris* vermittelt des mit dem 1. Durchmesser geschlagenen 2. und 3. Kreishogens.

Um den kyklischen Kreis war ein kreisförmiger Zuschauerraum gegeben. Mit der dramatischen Orchestra öffnete und erweiterte sich auch der Zuschauerraum gegen die Scene hin.

So gehen Orchestra und Zuschauerraum von 2 Prinzipien aus, die sich historisch folgen.

Das Drama folgte dem kyklischen Chor, der dramatische Chor ging der Schauspieleraktion vorher und übte auf sie einen ursprünglichen Einfluß, dem dann wechselweilig der rückwirkende von dieser folgte. Dies zeigt sich in der Gestaltung von Orchestra und Zuschauerraum.

Vitruv sagt 118, 27—119, 3: *sunt enim res quae et in pusillo et in magno theatra necesse est eadem magnitudine fieri propter usum, uti gradus diazomata plateas statera ascensus pulpata tribunalia et si qua alia intercurrunt, ex quibus necessitas caput descendere ab symmetria, ne impediatur usus*.

Man kann nicht den Kanon aufstellen, Vitruv gebe zuerst Allgemeines, dann von 119, 29 an speziell nur aufs griechische Theater Bezügliches. Wo bliebe dann das besondere Lateinische? Sondern man muß sagen, erst mache er Angaben übers lateinische Theater, teils über solches, was es mit dem griechischen gemein habe, über Allgemeines, teils über solches, was es Besonderes hat. Was nun aber das besondere Lateinische und Griechische sei, das ward hier und da schon beim lateinischen Theater erwähnt, z. B. 117, 8 ff. *ubi latius factum fuerat pulpatum u. s. w.*, besonders und eingehender jedoch von 119, 29 an beim griechischen.

Das eben Zitierte 118, 27 119, 3 kann man nicht alles allgemein fassen, denn das griechische und lateinische Pulpitum sind nach 117, 83 nachher nach 120, 15 verschieden.

Auch für das lateinische Pulpitum allein hat es keine absolute Grösse; denn es heisst 117, 11: *eius pulpiti altitudo sit ne plus pedum paucior minus sit* (nicht verboten) und 117, 22 25: *gradus spectandorum ut subsellia componantur ne minus alli sint pulmo, ne plus pede et dantis et latitudines eorum ne plus pedes duo semis, ne minus pedes duo constentur*.

Wie weit also die vorher zitierte Regel in *praxi* zur Geltung kam, darüber muß der *usus* entscheiden, der in jedem Einfall zu untersuchen und in Betracht zu ziehen ist.

Für die Orchestra möchte die Regel überhaupt nicht gelten, da sie unter den Dingen, die von derselben Grösse sein müssen, gar nicht genannt ist. Thatsächlich findet sie sich auch von sehr verschiedener Grösse in griechischen Theatern; vgl. A. Müller 'Griech. B.-A.' 37, Anm. 2.

Den Grund sehe ich darin, daß sie, insofern sie zu scenischen Auführungen diente, nicht selbst ohne Überbau unmittelbar gebraucht wurde, sondern nur groß genug sein mußte, daß in ihr ein hölzernes Tanzgitter von zweckmäßiger Grösse aufgeschlagen werden konnte. Sie konnte daher gern grösser, durfte nur nicht kleiner sein, als dieser *usus* erforderte. Vgl. A. Müller, ebenda Anm. 4.

Auch Variationen der Form sind dabei verstattet; wie z. B. die Orchestra zwischen den Seiten der untersten Stufe in Epidaurus von einer runden Linie umgeben ist, während sie, wie die unterste Stufe, in Athen in Tangentenform nach der Scene zu, innerhalb des Zuschauerraums eben, sich gestaltete. In Athen verbreitert sich diese unterste Stufe nach der Scene zu wesentlich, und es ist denkbar, daß ein hölzerner Bau eines Tanzgitters, das sich für gewöhnlich innerhalb der Grenzen der Tangenten an der Orchestra hielt, auch einmal über diese breitere Stelle etwas hinausragte. Doch ist das nicht wahrscheinlich, weil es ein Übergreif des Auführungsplatzes in den Zuschauerraum gewesen wäre.

Nach den Dimensionen, die nach meiner orchestischen Untersuchung die tragische Thymele hatte, war das auch nicht nötig. Sie mußte in der Breite hier, in ihrem oberen, dem Pulpitum zu liegenden, Teil, 91 Spithamen, nebst je einem Rand von $\frac{1}{2}$, d. i. 92 Spithamen. Eine olympische Spithame misst nach Lepsius 'Längenmaße der Alten' 0,2403375 m: also 92 Spithamen = 22,11105 m. Nach A. Müller aber a. O. betrug der Durchmesser der Orchestra (gemeint ist der wagerechte) in Athen 22,50 m Epidaurus 24,50 m.

Die Einteilung des Zuschauerraums geht von dem Abstand des kyklischen und dramatischen Centrums, A und 3, aus und geschieht in einer Rücksicht auf die kyklische und dramatische Orchestra vermittelnden Weise.

Ich betrachte diese Einteilung nur mit Beachtung der niedrigeren Abteilung der Sitze, unterhalb des Diazomas. Diejenige der höheren schliesst sich daran an, indem dort je ein niedrigerer Keil nicht bloß fortgesetzt

sondern auch in 2 geteilt wird, so daß insoweit Vitruvs Vorschrift auch bei der Zahl der Keile befolgt wird: 120, 22, 23 a *proximiorum inter eas altum modice dimittantur*. Die beiden, die der *scenae* am nächsten liegen, sind, je 1 beiderseits, weggelassen Vgl. Leake 'Asia Minor' p. 326: *As the spectators in the upper seats of the two extremities must have had a very imperfect view of the scene, so will some obliquity of the two ends of the cavea perhaps been adopted to provide accommodation for the classes, who cared less for the drama than for the dancing and dumb-show of the orchestra* Besser sagt man wohl umgekehrt. Die Griechen bildeten nicht durch Erweiterung des untern Halbkreises, sondern durch Verringerung des obern Halbkreises den Zuschauerraum mit einem stumpfwinkligen, über den wagerechten Durchmesser hinausgreifenden Analemma, indem sie, soweit es die Scene erlaubte, noch den Zuschauerraum bestehen ließen. Von diesen äußersten Keilen sah man alles, was in der Orchestra vor ging, gut, Kyklisches wie Dramatisches, das Seenische schlecht (wie von unsern der Bühne nahen Plätzen). Und da das besonders in der oberen *ζώνη* der Fall war, so verringerte man diese sogar noch um die Hälfte des in der niedrigeren ganz gelassenen Keils.

Von der Scenenfront ab liegt 3, das Centrum der dramatischen *immacinatio*, 13,00603125 und *A*, das der *παραστάσις* *ἀθροῦς*, 13,753831375; was einen Unterschied von 0,747803125 macht

Die Breite der *κλίμακας* ist a O. S. 16 u. auf je 0,74 angegeben

Legt man einen wagerechten Durchmesser durch 1, so trifft er auf die obere Seite, legt man einen durch *A*, so trifft er auf die untere Seite der mittleren Treppen in dem Kreis der *θρόνοι*. Mittlere Treppen nenne ich die, welche einerseits unten zwischen sich und der in Verlängerung des senkrechten Durchmessers liegenden Treppe je 3 Keile mit je 4 Treppen haben, anderseits oben je 5 mit je 4 analog haben würden, wovon je 1 vorhanden, ausgeführt ist, während das übrige durch *Εισόδοι*, *Παροδοί*, *Παρασцениum*, Scene ersetzt ist.

Eine Parallele zwischen beiden Durchmessern halbiert die Anfänge der mittleren Treppen in dem *gradus* der *θρόνοι*.

In Athen waren die Treppen 0,70 breit; Leop. Julius in Lützows Zeitschrift f. bildende Kunst XIII S. 197. Kallmachas sagt a O in den *Ποικίλαι*: *Ἐχούσι δὲ αἱ κλίμακας μέτρος 0,74, ὥστε ἀνὰ τὴν μὲν ὁδοὺν ἐδύναντο τὰ ἐνέρχονται καὶ κατέρχονται δι' αὐτῶν*. Es konnten aber 2 Personen darin sehr wohl neben einander passieren, namentlich wenn einer sich drehte, so daß die Breite seines Leibes in der Länge der Treppe sich befand, und selbst neben einander gehen konnten 2, weil die Reihe sich sehr wohl neben den *θρόνοι* und *ἰσθμοί* bewegen konnten, während der Rumpf darüber teilweise in die Keile hineinreichte.

Den Linien nun, welche die untern 9 Treppen je ganz halbieren, ist allen die Richtung auf *A*, das kyklische Centrum, gegeben.

Von den 10 unteren Keilen aber haben 8, nämlich je 4 zu jeder Seite der von dem senkrechten Durchmesser halbierten Treppe, gleiche Breiten.

Der je 5. untere Keil, der an der mittleren Treppe, und an der andern Seite von dieser der je obere vorhandene Keil sind etwas schmäler. Die zeigen Messungen in den höheren *gradus* der einen Abteilung bestimmt und deutlich.

Diese beiden Keilpaare waren also kleiner und faßten weniger Publikum. Man sah von ihnen aus weniger und schlechter nach den oberen Teilen der Orchestra und nach der Scene.

In der die Zahl der Keile verdoppelnden höheren Abteilung des Zuschauerraums war dieser Mangel noch größer: man ließ dort von je 21 Keilen je 1 beiderseits, den der Scene am nächsten gelegenen, fort.

Wie die Breite der mittleren Treppen durch die Entfernung der beiden Centren, des kyklischen und dramatischen, 3 und 4, von einander bestimmt ward, so wieder die Breite jeder andern Treppe nach derjenigen der mittleren Treppen.

Dem Keil zwischen den mittleren Treppen und den Treppen an den *Analemmata* ward der an den mittleren Treppen anderseits liegende untere Keil an Breite gleich gemacht. Dann ward der untere Zuschauerraum von da an, nachdem wieder je eine Treppe von 0,74 zwischen ihn und das schmalere, obere Paar von Keilen gelegt war, in je 8 Keile von gleicher Breiten geteilt.

Die Linien, von welchen die Treppen an den *Analemmata* und den mittleren Treppen je von der andern Seite halbiert werden, schneiden sich in B und I'.

Von B und I' aus ward, nach *Hgaxr.* von 1883, S. 47, als den Centren aus, je ein Bogen geschlagen, und zwar vom untern Anfang *τὸν ἐξ ὧν τὰ ἄνω περιέδωκεν* an. Der Radius dieser Bögen ist hiernach die Entfernung von B wie von I' nach dem je gegenüberliegenden Anfang, größer als der des unteren Teils von der tatsächlich vorhandenen, praktisch ausgeführten *ima circinatio*, der mit dem Radius von A aus geschlagen ist (degenz um den Wasserlauf), kleiner jedoch als der Radius des 2. und 3. Kreisbogens, d. i. der Durchmesser der *ima circinatio*, des 1. Kreises der Konstruktion.

Die niedere Zone ist hiernach in Abteilungen von verschiedener Größe geteilt, nämlich in 12, je aus $\frac{1}{2}$ Treppe, 1 Keil, $\frac{1}{2}$ Treppe bestehend, worin die Treppen alle von gleicher Breite sind, die Keile von verschiedener. Geht man von dem senkrechten Durchmesser aus, der die dem Seebau gebäude gegenüberliegende Treppe in 2 Hälften teilt, so liegen rechts und links davon je 4 gleiche größere Abteilungen, und dann kommen je 2 noch kleinere rechts und links über und unter dem wagerechten Durchmesser, der die mittleren Treppen halbiert. An den Enden des Ganzen liegt dann noch je $\frac{1}{2}$ Treppe = 0,37 und je 1 *Analemma*, 0,63 dick, bez. *κατὰ τὸν* dick (*Hgaxr.* von 1881, Athen 1882, in den *Ἱστορίαις* S. 18, Z. 9–3 v. s.).

$\frac{1}{2}$ Treppe, je 1 schmälerer Keil, $\frac{1}{2}$ Treppe sind so breit wie je 1 breiterer Keil. Zählt man zu diesem $\frac{1}{2} + \frac{1}{2}$ Treppe, so ist je 1 der 4 schmalern Abteilungen um 1 Treppe = 0,74 breiter als je 1 der 4 schmalern

Vgl. Oehmichen's Bemerkung, 'Griech. Theaterbau' S. 59, über die „Dicke der Keile an der unteren Begrenzung des Zuschauerraums“.

Für das die Eisodoi passierende Publikum wurde auf diese Weise etwas mehr Raum in der Breite an der Seite der Analemmata gewonnen. Die keilförmige Verengung der Eisodoi von der Orchestra nach den Pylonen zu war durch die umgekehrte Gestalt der Keile an den Analemmen gegeben.

In eine Gerade längs der Außenseite eines Analemma von da an, wo es an den Eckpfeiler des Pylonen stößt, scheint je ein Ende der Parallele zwischen den wagerechten Durchmessern durch 3 und 4 zu treffen, die Parallele so lang genommen, wie der Durchmesser durch 3, d. i. der Durchmesser der *ma circumdata*.

Diese Parallele berührt die untersten, vordersten Punkte an den *anal* des Wasserlaufs vor den Querbändern Ψ und Ω . Diese Querbänder mit den *anal* begrenzen also den bis dahin gehenden Wasserlauf, der die untere Hälfte der besprochenen Kombination aus dem Kyklischen und Dramatisehen umgibt. Dies bildet eine Analogie zur Berührung der vordersten Punkte der Σ Säulen durch die parallele Quadratseite.

Das epidaurische Theater hat also eine kunstreich kombinierte Form des obern Teils vom Zuschauerraum und der dazwischen liegenden Orchestra, die einen, wie mir scheint, sehr wohlgefälligen, harmonischen Eindruck macht. Mir scheint von ihr noch mehr zu gelten, als was über Vitruvs Konstruktion mit den 3 Kreisen bezüglich der Orchestra A. Müller in N. J. 1872, 694 sagt: „Es ist nicht zu leugnen, daß die so (mit dem Durchmesser des 1. Kreises als Radius des 2. und 3. Kreisbogens) gewonnene Form der Orchestra eine sehr angenehme ist und sich auch bei einzelnen alten Theatern findet: s. Wieseler, Denkm. II 1. 3. 4; A 1; auch I 8; A 9; und II 6“. Wenn Wecklein, Wochenschrift f. klass. Phil. 1888, 1125, die Vitruvische Konstruktion beim epidaurischen Theater auch hierin finden wollte, so wäre das nach dem Ausgeführten zu modifizieren.

Vitruvs Regel 120, 20=22: *gradationes scalarum inter cuneos et sedes contra quadratorum angulos dirigantur ad primum praescensionem* trifft in Epidauros nicht zu. Das Theater dort hatte eine Schönheit, ein *κόλλος*, höheren, kunstvolleren Grades. Vitruvs Regel paßt wohl nur für kleinere Theater, wo durch die geringere Zahl der Abteilungen diese nicht so groß wurden, daß das Hineingehen in die Keile und das Herausgehen aus den Keilen erschwert wurde. Der Baumeister in Epidauros bedurfte einer größeren Anzahl von Keilen und Treppen für sein, wie sich daraus schließen läßt, großes Publikum.

Für die seitliche Begrenzung des Unterbaus des Pulpitums vermittelt der inneren, an die Orchestra vorragenden Mauern der Vorsprünge, des *Proscenium* hier, ist die Vitruvische Konstruktion *tribus cuneis* zu Grunde gelegt, während das *Proscenium* mit den Vorsprüngen noch über die Orchestra hinausragt. Insofern trifft nicht zu, was A. Müller, N. J. 1872, Bd. 105, S. 692, 697 sagt: „Die Entfernung zwischen den inneren Vorsprüngecken konnte als Länge des Pulpitums bequemer durch Abtragung des größeren

Durchmesserteiles über der Quadratsseite z. z. auf der Quadratsseite berühren über sie ragend, begrenzt werden, wodurch *eo ipso* die sekundär wählbare Pulpitumsgrenze bestimmt ward; daher ward die *constructio tribus arcibus* durch 3 Kreisbögen gewählt; denn der 2. und 3. Bogen begrenzen *una* *a* und *h* an die Orchestra“. Sie ward vielmehr gewählt, weil sie eine andere, beabsichtigte Länge des Pulpitums giebt als die Anfügung des *gracili* Durchmesserteils = Radius rechts und links an die Quadratsseite. Sie hat mit der Einziehung des Pulpitums in Epidauros nichts zu thun; sie wäre auch dann grundlegend zutreffen, wenn dies sich bis zur Quadratsseite erstreckte.

Ich glaube, wir haben in dem Ausgeführten eine Bestätigung der frühen guten Meinung von Vitruv gefunden, die den Lesarten *tribus centis* und *λοξίων* (nicht *θροολίων*) insbesondere zu gute kommt.

Auch Vitruvs Angabe über die Höhe des *pulpitum* 120, 19–20 trifft u. Epidauros zu: *eius loci (loci GH) altitudo non minus debet esse pedum X. non plus duodecim*. Ware auch *loci* die richtige Lesart, so wäre doch damit das *logcum* gemeint. Die Höhe der Säulenwand in Epidauros beträgt 12 Fuß. *Ηρακλ.* 1883, 47: *Τὸ ὄψος τοῦ δι' ἡλικιόνων περισσώτερον το πάλαι τοῦτον τοῦ ἐπισκευῆτον* (*Ηβ. Β' 3 καὶ 7*) *ἢ το ἀκριβὲς 12 ποδῶν* u. s. w.; indem Dörpfelds genaue Messung dafür angeführt wird. Nach A. Müller 'Gr. B.-Alt.' S. 21, 1 sind es 3,50 m. mit Berufung auf eine Mittlere Dörpfelds 3,55 m nach Kawerau; vgl. A. Müller 'Die neueren Arbeiten u. s. w.', 1891, bei Dietrich, S. 18).

Um die festen Baulichkeiten vor der Scenenfront, wie sie besprochen sind, und in der Orchestra ward für die Aufführungen ein hölzerner Vorbau und Überbau jedesmal errichtet; wofür die im voraus bereit gestellten und zuletzt rasch zusammenzusetzenden Holzstücke, Balken, Bohlen, Boarde an den Nebenhauten der Scene P und X werden aufbewahrt gewesen sein. In noch älterer Zeit errichtete man alles jedesmal ganz aus Holz. Dafür lesen sich, außer der bekannten Stelle in den *Proll. Com.* bei Dübner und and. wo auch Horat. A. P. 278–280 geltend machen: *post haec personae praeputaque reperiunt honestae Aeschylus et moerens instruat pulcata lignis et laeva magnumque loqui nitique cothurno*. Sollte Aeschylus seine prachtvoll gekleideten *actores* mit ihren Schleppen über Konistra haben schreiten lassen?

Warum ist denn aber später der bleibende, steinerne Logeionsbau so schmal und hoch aufgeführt worden?

Überhaupt machte sich das Bedürfnis eines bleibenden Baus aus doppelten Gründen geltend. Einmal dadurch, daß man vor der Zeit der Aufstellungen ihn zu Rede- und Schausstellungen brauchte, die darauf sich bezogen, und in der übrigen, schauspiel-, überhaupt spielfreien Zeit ihn anderweitig zu benutzen Gelegenheit fand. Sodann dadurch, daß man dort den festen, bleibenden Anhalt für die jedesmal herzustellenden Holzbauten des Aufführungsplatzes hatte.

Da nun der Kreis der kyklischen Orchestra für die kyklischen Tänze ganz freibleiben mußte, so mußte die Vordergrenze des dauernden Logeions

in Epidaurus die Säulenwand, so weit zurücktreten, daß er, in Epidaurus die *περίσπεια κείνη*, frei vor ihr lag.

Im lateinischen Theater war dies Hindernis nicht mehr vorhanden, und so ließ man in ihm das Pulpitum bis an den wagerechten Durchmesser, die Szenenfront bis an die Dreiecksseite vortreten. Leake 'Asia Minor' S. 325: *The Roman theatres, being chiefly intended for dramatic representations, it was desirable to bring the scene as near as possible to the centre of the cavea.* Man that dies, um den Aufführungsplatz näher heran zu bekommen. Das war in den großen Theatern der Alten besonders wünschenswert. Hilfsmittel für das Auge, wie unsere Operngläser, hatte man auch nicht, die ohnehin nur für Wohlhabendere da sind. Für das Ohr hatte man schon in griechischen Theatern und dann auch in italischen Gegenden und in mehr Städten der Griechen die *eches*. Auch war zu beobachten (doch nach dem Zusammenhang zunächst in Rom, dann auch sonst), daß die Kitharöden gegen die *scenae frons* sangen. Gesah das der besseren Resonanz des Holzes*) wegen, so war das doch auch durch die größere

*) Auch wegen der Resonanz halfen die Griechen nicht zu, den Boden des Prosceniums, wovon das Pulpitum ein Teil war und wovon in Epidaurus auch die doch zu Schauspieleraktion ebenfalls benutzten Stellen der rechteckigen Vorsprünge und dahinter gehörten, oder den Boden der Orchestra mit Sand oder Spreu zu bewerfen. Unter diesen versteht Wieseler 'Griechenland' IV 293b Anm. 16, über Plutarch Moralia 1096 B, den Boden der Orchestra, soweit er nicht mit dem Tanzgerüst der Thymele besetzt war und als Zugang für die Zuschauer diente. Aber wo kommt diese Bedeutung von *ὀρχήστρα* = Raum des Orchestrabodens um das Tanzgerüst darin sonst vor? In dem ganzen Zusammenhange handelt es sich um den Ton, nicht aber, wie Wieseler für seine Meinung geltend macht, darum, daß etwas besser aussehe, daß in diesem Fall der schöne untere Boden der allen vor Augen liegenden Orchestra nicht von dem an der Fußbekleidung der ihn Betretenden befindlichen Kote leide. Im gleich Folgenden ist auch von dem andern Teil des Aufführungsplatzes, dem *προσκήνιον*, die Rede, wovon es heißt: *καὶ χαλκὸν Ἀλκιάρχου ἐν ἱλλίῳ βυλόμενον ποιῆσαι τὸ προσκήνιον, οὐκ ἔλασεν ὁ τεχνίτης, ὡς διαφθοροῦντα τῶν ὑποκρίτων τὴν φωνήν.* Der Gegensatz von *χαλκόν* ist hier doch nicht steinern, sondern hölzern (vgl. an welchen Gegensatz zu *lignis theatris* Vitruv 116. 7 ff. gedacht hat: doch an steinerne); es ist an den Holzboden über Mauern aus Stein gedacht, der besser als ein eherner Fußboden resoniert (man denke an die Verwendung von Eisen und Holz in unsern Flügeln). Auch an einen Unterbau von ehernen Mauern ist nicht gedacht; ist doch das Ganze, was vom Proscenium gesagt wird, eine Parallele zu dem von den *ὀρχήστραι* Gesagten, bei denen auch Wieseler natürlich nicht an stehende Wände, sondern an Boden, eben an etwas Bestreubares, denkt. Der Aufführungsboden soll einerseits nicht mit Spreu und Sand bestreut, und anderseits nicht aus Erz gemacht werden. Wieseler bringt dann zur Erklärung des *τεφλοῦναι* den Grund bei: „Die von Plutarch erwähnte Blendung der Zuschauer soll gewiß nicht als von dem Aufwirbeln der Spreu oder des Sandes durch die Füße der tanzenden Chöreuten, sondern als vom Winde herrührend gedacht werden.“ Wurde denn der schöne Boden durch die doch auch von Kot beschmutzte Spreu (oder Sand) nicht entstellt? Das ist aber müßiges Disputieren. Denn *τεφλοῦναι* bedeutet hier nicht „wird geblendet“. Das beweist die ganz analoge Stelle Plutarch Quaest. conviv. VIII 3, 1, Moralia 721 B (Dübner 879): *Ἡ δὲ φωνὴ προσεφερομένη καὶ προσεγγιζόμενα σώματι πολλοῖς καὶ ἄθεοις ἢ, τεφλοῦνται παντάσῃς ἢ διαστάματι λαμβάνει καὶ μέγας καὶ πολλὰς*

bereiteten Stücken zusammensetzte, machte man zuerst die *frons scaenae* mit dem Szenengebäude dahinter fertig und baute das Proscenium über einen Teil der alten circa 24 m im Durchmesser habenden kreisrunden Orchestra. Daß dies möglich war, zeigen erhaltene Reste dieser Orchestra unter dem Bühnengebäude des Lykurg, siehe bei A. Müller 'Griech. B.-A.' S. 416. Eine solche alte Orchestra gab es in Epidauros nicht; wenigstens fehlen davon alle Spuren. Umgekehrt bleibt dahingestellt, ob es, ehe die römische Pflasterung gelegt ward, in Athen eine kleinere kyklische Orchestra, wie in Epidauros, gab; denn unter dieser Pflasterung hat man bei verschiedenen Versuchen hier und da nichts gefunden. Als man die große kreisrunde Orchestra nicht mehr brauchte, erbaute man dann zuerst nur die Fundamente des Szenengeländes und das Proscenium und Pulpitum so weit, daß man noch daneben die Ausgänge der Eisodoi frei ließ; dann aber dauernd so weit das ganze steinerne Gebäude. Das letzte ist wohl in Epidauros auch so geschehen. Von den Seiten her baute man Parodoi und Thore für die Zeit der Vorfeiern und der kyklischen Aufführungen und für sonstige Benutzungen des Pulpitums. Der *νεπίστροφος λόγος* würde es entsprechen, wenn auch in Epidauros der dauernde steinerne Bau des Szenengebäudes zunächst nur ein Fundamentalbau war, den man holzern überbaute. Einen dauernden Bau der Szene ohne Proscenium errichtete man gewiß nicht, da sich dann die Eingangsthüren in der Szenenfront, in die Luft aus einer gewissen Höhe herausführend, sehr sonderbar ausgenommen hätten. Einen festen teilweisen Pulpitumbau konnte man auch sehr wohl zu manchen Einrichtungen dauernder Art im Hyposcenium, soweit es unter diesem lag, gebrauchen.

Was sodann die Höhe anlangt, so ist im allgemeinen geltend zu machen, was schon Dan. Barbarus a. O. p. 194 sagt: *Logeum altius esse debet in theatris Graecorum, quoniam Graecorum pulpitum remotius erat a spectatore, quam Latinorum, erat enim orchestra Graecorum amplior, et distantia res depressiores videri facit, quod optui observant, nam si prope domos eas, lecta non rudes, si recedat paululum, mox incipis videre.* Auf das Verhältnis zu den Zuschauern bezieht analog auch Lenke dieses Verhältnis 'Asia Minor' a. O. 325: *In Roman theatres the height of the pulpitum above the orchestra was only five feet, that the spectators in that part of the theatre might command a good view of the stage — as in our pit; in the Greek theatres, there being no spectators in the orchestra, it was ten or twelve feet high.*

Die Sache ist aber auch von der Seite der Darstellenden aus zu betrachten.

Da die dramatischen Chöre aus einem ideellen, bedeutsamen Raum, folglich nicht von dem Platz außerhalb des Szenengebäudes, von der Straße u. dgl., sondern von diesem Raum her kommen mußten, und da sie nicht über die zum Logeion hinaufführenden Parodoi kommen konnten, wenn sie nicht aufs Logeion ziehen sollten — Ausnahmen bestätigen die Regel —, so mußten sie von vorn her aus dem Raum vor dem Szenengebäude, und zwar neben dem Logeion heraustreten, weil sie ideell von der

Seite her zu dem ideellen Raum, wie ihn jedesmal das Logeion vorstellte, kommen sollten. Dazu waren Thüren aus einem Raum vor dem Szenengebäude erforderlich.

In Epidauros sind diese Thüren die geradwinkligen unter den Prosceenien heraus, *I* und *H* unterhalb der Überdachung von *I'* und *H'* heraus. Für die Ausnahmen des Wegs für den Chor über die Parodoi dienen die schiefwinkligen Thüren daneben, *K* und *Z*, woraus die Schauspieler, wenn sie über die Parodoi kommen sollten, von innen heraus traten und dann über die Treppen *K'* und *Z'* herum gingen.

Dies läßt sich so vorstellen. Von den äußern 4 Säulen, 6 und 7, wurden Bretterwände, parallel den Vordermauern der Rampen und des kleinen Treppen, die aus den Parodoi in die Eisodoi gehen, vor dem Treppen vorbei bis nach 10 und 11, den Mittelpfeilern der Pylonen, errichtet. Hinter diesen Wänden gingen die Schauspieler oder Choreuten aus den schrägen Thüren *K* und *Z* nach den kleinen Treppen. Diese wurden mit einem sich auch nach der Parodos seitwärts erstreckenden Umgang überbaut, wohnauf aus den Gängen von den schrägen Thüren her Stufen führten. Dort bog man um die Ecken und stieg wieder Stufen zu einem Gang hinan, das vor dem den Aufführungsplatz abschneidenden Quervorhang über den Parodoi sich befand, auf dem die Personen, die von dort auftreten sollten, draußen vor dem Vorhang Aufstellung nahmen. Die Parodoi aber waren dann weiter nach dem Logeion zu mit einem sanft steigenden Holzboden überbaut, der über die Holzwand noch in die Eisodoi, zunehmend hinein hindürragte. Ich denke ihn mir mit einer ehernen Umfassung versehen, wie die an den Seiten des vor dem dauernden Prosceenium aus vorspringenden hölzernen Prosceeniums, Pulpitums. Die Pylonen der Parodoi waren während der Aufführungen mit Thüren geschlossen.

Fürs Auftreten des Chors waren Thüren erforderlich, und zwar nicht direkt aus den Nebenbauten, da direkt vor diesen die beiden Parodoi lagen. Die Parodoi dienten meistens zur Symbolisierung von Fällen, wo die von dort Auftretenden weiter her kamen. Und nach den meisten Fällen mußte doch die bleibende bauliche Einrichtung zu machen. Die Thüren daher für das regelmäßige Herauskommen des Chors mußten dicht am Pulpitum liegen. Über sie hin führten die Wege von der Seite zum Logeion. Diese Wege gingen noch übers Prosceenium dort, soweit es neben dem Logeion lag, und diese Strecke bildete insofern einen Teil der Parodoi; welcher Name jedoch im engeren Sinn den Wegen bis dahinauf eignet.

Diese Thüren mußten etwa 7 Fuß hoch sein, wenn das Herausreten einen guten Eindruck im Verhältnis zum Raum der Thür machen sollte. Und wenn der Anblick ein stattlicher sein sollte, wie er doch für das große, griechische Theater beansprucht ward, so mußte über der Thür noch eine nicht geringe Wandfläche sein, ehe der Boden darüber kam. Das führt denn auf 10–12 Fuß Höhe fürs Prosceenium. Und von der Höhe des Bodens, die man so über den Thüren erreichte, wird man doch nicht einige Stufen auf das Logeion hinabgestiegen sein; denn die Wege sollten ja

ihrer Zwecke nach von der Seite her zu dem ideellen Raum des Logeions hinaufführen.

So verhält es sich denn auch nach dem Obigen mit der Höhe von *Parascenium*, bezw. *Pulpitum*, in Epidauros. Dort ist auch in der Mitte des *Pulpitums* eine Thür, Θ. Diese war, nach Obigem, durch den Vorbau während der Aufführung verdeckt. Sonst aber war sie sichtbar. Und dann gilt von ihr ebenfalls das über die Stattlichkeit des Anblicks Gesagte, wenn man auch bei den Thüren unter den *Proscenien* des Chors halber noch mehr diese Gründe geltend machen darf.

Von der Höhe des *Prosceniums*, bezw. *Logeions*, ist aber auf die des Tanzgerüsts, d. i. der *Thymele*, in der *Orchestra* davor zu schließen. Wenn der Vorbau des *Logeions*, in der Mitte ums bleibende *Proscenium*, sich auch etwas nach der *Thymele* zu senkte, so viel durfte das doch nicht sein, daß es den Schauspielern das Schreiten wesentlich erschwerte. So kommen wir für die *Thymele* am *Logeion* auf eine Höhe von etwa 7—9 Fuß, je nachdem das *Logeion* 10—12 Fuß, nach Vitruv, hoch war. Über 12 Fuß konnte man nicht viel gehen, weil dann das Tanzgerüst in der *Orchestra*, damit der Chor von dort aus in passender Höhe mit den Schauspielern auf dem *Logeion* verkehre, wieder so weit hätte erhöht werden müssen, daß dadurch die nötige Rücksicht auf die Zuschauer in den niedrigsten *gradus* verletzt worden wäre.

Diesem Wege der Beweisführung kommt umgekehrt der von Wieseler 'Thymele' S. 34 entgegen, der aus der Höhe des Chorgerüsts auf die des Schauspielergerstes schließen will.

Unter einem Tanzgerüst von solcher Höhe konnte man durchschreiten. Für die Zuschauer war dieser Weg erwünscht. Denn während das Gerüst ums feste *Pulpitum* aufgeschlagen war, verengte dieses an den Seiten den Zugang von den *Eisodoi* her. Das Publikum mußte dann, soweit es von unten und nicht von dem *Diazoma* und von dem äußern Umfang her (*Πρᾶξ.* 1883, erschienen 1884, S. 46, 7—10 v. u.; 1881 (1882) Bericht über die Zerstörung an *Analemmata* und *Diazoma*, gerade da, wo die Eingänge gewesen sein werden, S. 7 der *ἑρθεῖς*; 13, 1—7; 15, 11 ff., und an der Ringmauer ums Ganze außen 17, 5 v. u. ff.) eintrat, über die Treppen der *Thymele* von den *Eisodoi* her und daneben etwa durch eine Thür unter die *Thymele* und seitwärts durch Thüren, etwa mit erhöhter Erzumfassung des offenen obern Teils von ihnen im Fußboden der *Thymele*, die man sich überhaupt mit eherner Umfassung denken mag, zu den *gradus* hinausgehen. Was aber die Chorenten anlangt, so läßt sich auch hinsichtlich dieser vorstellen, daß an der dem vornehmsten, in der Mitte gerade vorsitzenden, Publikum gegenüber, zwei breite Ausgänge waren, durch die der Chor angesichts dieser Zuschauer heraustreten konnte. Diese Ausgänge mochten prächtiger geschmückt sein. Durch sie trat der Chor hervor, wenn er zur Verehrung des Gottes auf Treppen, die rechts und links längs des Tanzgerüsts hinaufgingen, zu einer Plattform in der Mitte hinaufstieg. In Athen stand dort der Gott (s. o.), und war folglich auch die eigentliche

Verehrungsstätte dort vor seinem Angesicht, das auf den Platz der Spieschaute, die zu seiner Ehre gefeiert wurden. Ob man in Epidauros einen Gott dahin stellte? Warum soll man das nicht denken; war es nicht Dionysos, so mochte es Asklepios sein. Selbst ein Richter kann man annehmen, wenn man es auf das Richter über die Aufführung bezieht.

Für die Plätze der Richter war ein angemessener Platz neben dem Gott rechts und links.

In Athen wurden sie in größerer Zahl sämtlich voranonymisch vereidigt und saßen, wie ich denke, dort zusammen, je 5 zu jeder Seite, und schauten zu. Sie begaben sich dahin unter der Thymele durch und traten aus den breiten, schön geschmückten Thüren vorn vor den vornehmsten Zuschauern heraus, schritten die Treppen zwischen diesen hinauf, bezeugten ihm auf dem Verehrungsplatz vor ihm ihre Ehrfurcht und schritten wieder hernab zu ihren Plätzen neben ihm. Etwas anders, feierlicher noch, Cimon und seine Systrategen, Plutarch Cimon 8. Sie hatten zugeschaut, sonst konnten sie ja nicht richten, hatten unter den Zuschauern gesessen. Von ihren Plätzen begaben sie sich außen ums Theater herum in das Scenengebäude und traten aus der königlichen Mittelthür zusammen prächtig hervor, zogen über Logeion, eine Treppe von da hinab zur Thymele und über diese nach dem Verehrungsplatz vor dem Gott, *προϊλθον εἰς τὸ θίασρον*, und verrichteten da *τὰς νενομισμένας σπονδὰς* (auch sonst verrichtete man dort *σπονδὰς*, Philoxtrat. Vit. Apoll. IV 22, p. 74 Kayser), d. i. die für solchen Sieg gebräuchlichen *σπονδαί*, die in diesem Falle dem Dionysos als Repräsentanten der 12 Götter gebracht wurden. Darauf ließ sie aber der Archon nicht weggehen, wie sie also wollten, sondern behielt sie da, wo also der Platz der Richter war, wenn sie ihren Spruch sprechen sollten. Dort auf dem Verehrungsplatz wurden die Richter vereidigt, traten die aus der Gesamtzahl Ausgelosten zusammen, berieten und verkündeten den Spruch. Der Archon vereidigte Cimon und die Systrategen eben dort, nachträglich, als Richter, übergab ihnen, ohne Lösung, das entscheidende Urteil, und sie entschieden dann. Vgl. auch A. Mommsen, Anzeige von E. Petersen 'Über die Preisrichter u. s. w.' in Bursians Jahresbericht, 1887, III 354 ff.; A. Müller 'Die neueren Arbeiten aus dem Gebiete des griechischen Bühnenwesens' 1912.

Aus der Vergleichung des epidaurischen Theaters mit den nach der Analyse des Hippolyt für Logeion und Thymele erforderlichen Dimensionen läßt sich die Größe des einfachen orchestischen Schritts erschließen, gewissermaßen des dem *χορός πρώτος* analogen *ποὶς πρώτος*.

Gab es einen solchen? War er, wie der *χορός* durch das jedesmalige Tempo, so durch die Größe des Theaters, die Feierlichkeit u. s. w. des Gedichts verschieden?

Zunächst waren solche Verschiedenheiten nur in geringerem Maße wie bei den Tönen möglich. Denn Verschiedenheiten in der Schnelligkeit oder der Aufeinanderfolge von Tönen sind sehr viele und in vielen Musikationsverhältnissen möglich, weit mehr als in der Ausdehnung der Schritte. Eine gewisse nicht gar zu kleine Größe muß hier doch die Einheit bilden.

welche sich, bei der gegebenen Leibesgröße, nun einmal nicht sehr vielfach, nicht so vielfach wie eine kurze Zeit vervielfachen läßt. Eine bestimmte Weite ein für allemal als Einheit zu nehmen, lag hier viel näher als bei der Zeit, dem Tempo des gesungenen Worts, des instrumentalen Tons. Denn die Grenze für den kleinsten Schritt war im ganzen sehr bestimmt für den Geschmack vorhanden; und anderseits die für den weitesten, von absichtlichen Ausnahmen etwa abgesehen, ebenfalls, das Gespreizte machte sich sofort bemerkbar. Man mochte beim Tanzen auch nicht von vornherein eine ganz bestimmte Weite des Schrittes beobachtet haben, und die Übung der Tänzer, um verschiedene Maßeinheiten zu beobachten, mochte ebenso groß sein wie die unserer Musiker, auf Violine und Bratsche mit verschieden großem Fingersatz zu spielen. Allein die Künstler hatten ein Interesse daran, eine gemeinsame Größe des Schrittmasses festzustellen, wie unsere Musiker es an der Feststellung einer einheitlichen Stimmung haben. Das machte sich gewiß schon geltend, ehe die späteren Technikervereine eine Förderung ihrer Einheit in der Einheit der Kunsttradition überhaupt fanden, 'A. Müller Griech. B.-A.' S. 393.

Als Schritteinheit habe ich die Größe der olympischen $\sigma\upsilon\delta\alpha\mu\upsilon$, nach Lepsius 'Die Längenmaße der Alten' = 0,2103375 m gefunden. Sie giebt ein bequemes Gehen und für den Doppelschritt nicht etwas Sperriges, Gespreiztes.

Für das Schreiten nämlich auf dem Pulpitum wie auf der Thymele sind 91 Spithamen von links nach rechts erforderlich. Die Gesamtheit der asymmetrischen Systeme, wie ich sie dargestellt habe, führt auf diese Größe. Dargestellt aber habe ich sie auf Grund der Zahlengrößen, die der Hippolyt an die Hand giebt.

Ein Rand kann beim Logeion an den Seiten da nicht angenommen werden, wo sein Boden unmittelbar in den der Parodoi übergeht. Wo er noch vor den Vorsprüngen des Prosceniums vorspringt — ich nehme die Tiefe des Logeions = 22 Spithamen, so daß 1 Trimeter aus 3 $\epsilon\pi\alpha\delta\eta\mu\epsilon\iota$ darauf vorgeschritten werden kann —, gebe ich ihm analog auch keinen Rand, denke ihn jedoch durch kleine eiserne umherlaufende Stangen in geringer Höhe eingefriedigt.

Nun ist (s. o.) die Entfernung von der Mitte einer nach dem Logeion zu liegenden $\frac{3}{4}$ Säule bis zu der gegenüber so liegenden = $22,555 + x$, unter 22,575 m. Ziehe ich davon noch 2 halbe Säulendicken mit $2 \times 0,30 = 0,60$ ab, so bleiben fast 22 m. Das ist noch ein Weniges mehr als 91 Spithamen = 21,8707125, nämlich gegen $0,1392875 \div x$. So viel also, auf jeder Seite $0,06864375 \div \frac{1}{2} x$, bliebe der Bretterboden eines 91 Spithamen breiten Logeions innerhalb der Viertecksäulen auf der Strecke, wo er am Ende unmittelbar an die Parodoi stößt und in sie übergeht. So weit aber, als er daneben durch den temporären Holzbau noch vorsprang, war es zweckmäßig, daß die $\frac{3}{4}$ Säulen noch sichtbar waren. Sie bildeten dann mit dem übrigen Teil des bis zu den äußeren $\frac{3}{4}$ Säulen Liegenden ein Ganzes, welches neben dem Pulpitum dazwischen abgeondert hervortrat, ein bar-

monisch geformtes Austragsthor des Chors, der daraus neben dem Pulpitum hervortrat.

Ähnlich aber steht es dann wieder mit den ²/₄ Säulen an der Seite der Eisodoi. Nimmt man zu den $22,555 + x$ (einer Kleinigkeit), zu welche Entfernung die Mitteln der ³/₄ Säulen an der Pulpitumsseite von einander liegen, noch die Entfernungen rechts und links von da bis an die äußersten Seitenpunkte der ³/₄ Säulen nach den Eisodoi zu, nämlich $x + 1,97 + 0,30 = 2,27$, so giebt das $27,093 + 2x$, also 1,085 mehr als $26,01 + 2x$.

Ebenso erstrecken sich dann auch die Mauern innerhalb des Gesamtgebäudes zwischen T und X, wie zwischen P und T, wieder über diese $27,093 + 2x$ weiter nach den Seiten in die Nebenbauten X und T hinüber.

Beides dürfte mit den Zwecken zusammenhängen, wozu die Räume dienen sollten, welche von diesen Seitenmauern begrenzt waren. Anderswärts nämlich war eine feste Grenze dadurch gegeben, daß die Gesamtscene die *longitudo ad orchestrae diametron duplex* haben sollte.

Zwischen Logeion und Thymele waren niedrige eiserne Umfassungen, die ihre Flächen überragten, unzweckmäßig, da sie die Annäherung von Schauspielern und Choreuten behindert hätten, die überall zwischen diesen beiden Teilen des Aufführungsplatzes möglich bleiben sollte. Ich nehme dort deshalb vielmehr einen beiderseitigen Rand von je ¹/₂ Spithame an, so daß der Raum der Tiefe fürs Logeion $22\frac{1}{2}$ wird. Beide Baulichkeiten sind aber als getrennt zu denken; vgl. Wieseler 'Thymele' S. 28. Und so nehme ich dann auch der weiten Thymele umher einen solchen Rand von ¹/₂, so daß die Schreitenden sich gut umdrehen konnten, ohne daß sie mit der Ferse anstießen. Für die kurzen Strecken an den Seiten, wo das Logeion über das Proscaenium noch vorsprang, war das unwesentlich, da sie selten berührt wurden, während die weite Grenze des Tanzgerüsts der Thymele oft vorwärts, rückwärts, seitwärts das Ende von Wegen werden konnte, um umzukehren war. Immerhin mochte man dann auch noch diese ¹/₂ Spithame mit einer eisernen Umfassung an der Außenseite zieren, da die Wege doch nur bis an die ¹/₂ Spithame des Randes gingen.

So nehme ich dann 1 Spithame als die Größe eines einfachen Schritts auf Logeion und Thymele an; auf beiden, auch auf dieser, weil die Schrittbewegungen auf ihr mit denen auf dem Logeion in symmetrischen Beziehungen stehen mußten. Die Bestimmung dieser Größe muß aber vom Logeion aus gewonnen werden, da nur von diesem steinerne Reste überliefert sind, während vom bloßen Holzbau der Thymele nichts mehr vorhanden ist und vorhanden sein kann.

In Athen beträgt der Abstand der Analemmenecken von der Seitenlinie (s. Fr. Chr. Kirchhoff 'Neue Messungen', Altona 1883, S. 4) der Punkte 4 und i von yz, in einer Verlängerung von yz genommen, 8, 25 und 8,45 m. In Epidaurus ist der Abstand nicht von Dörpfeld angegeben, doch nach der Zeichnung etwa 8 m = 34 Spithamen. Fürs Logeion nahm ich $22\frac{1}{2}$, zu Anspruch, wozu noch (siehe meine orchestische Analyse des Hippolyt) 3 hinter 1

bis an die Szenenmauer kommen. Soll nun der Chor je 5 jambisch oder 4 anapästisch neben einander, 13 Spithamen, in einem tragischen Stoichos oder komischen Zygon einziehen und also die Treppe oben bei der Thymele so breit sein, so macht das 35—36 Spithamen + 3, etwa 39, zusammen. Die Treppe käme also, von der Eisodos her steigend, noch verschiedene Spithamen zwischen Thymele und $\pi\lambda\acute{\alpha}\zeta$, bezw. niedrigsten *gradus*. Nun ist die Entfernung innerhalb der $\pi\lambda\acute{\alpha}\zeta$ zwischen den Enden der Treppen an der Orchestra nach *Miv. A' 3* = 23,91 m, während 92 Spithamen = 22,11105 m sind, also fehlen noch 1,82395 m = etwa 7—8 Spithamen. Nimmt man nun die Thymele, nach den Seiten hin sich senkend, hier etwa (?) Spithamen hoch (siehe darüber unten), und zieht man in Betracht, daß die antiken Treppen sehr steil zu sein pflegten, so ist zwischen den $\pi\lambda\acute{\alpha}\zeta$ und der Thymele Platz genug, daß Choreuten noch in den Raum zwischen der teilweise unterhalb der $\pi\lambda\acute{\alpha}\zeta$ und Fortsetzung des untersten *gradus* einerseits und der Thymele anderseits befindlichen Treppe und dem untersten *gradus* hereintreten und dann die Treppe hinaussteigen konnten. Doch wäre dies noch steiler, als Vitruv IX § 7. 8 vorschreibt; vgl. dazu Newton II p. 200, Anm. (3*), und Rode 2, S. 187. 188 zu der Stelle. Will man also nicht eine solche Ähnlichkeit mit einer Leiterstellung, was übrigens bei der geringen Höhe nicht viel zu bedeuten hätte und Platzersparnis wäre, so denke man die Stufen zwar alle gleich tief, doch unten am Boden nicht so breit wie oben an der Thymele und keilförmig zunehmend, wie die Eisodoi und Parodoi ja auch so gestaltet sind, und sich über die $\pi\lambda\acute{\alpha}\zeta$ hinein allmählich verbreiternd. Diese $\pi\lambda\acute{\alpha}\zeta$ ist *Hpxar.* 1883, S. 18, 0,27 m hoch. Doch scheint dies nicht so passend fürs Auge der Zuschauer, da wohl $\alpha\gamma\alpha\lambda\mu\alpha\tau\alpha$ auf den $\pi\lambda\acute{\alpha}\zeta$ standen. Das Auge war vom Rand der Thymele noch um 2—3 Spithamen weiter auf den Kanapees zunächst der Analemmen entfernt.

Die über die Thymele hervorragende Holzwand des Hyposcaeniums, tragende Vorderwand des Pulpitums (Wieseler 'Denkmäler' zu Tafel III 18; und Tafel IV 4), und die Wände der Thymele ringsum mag man sich irgendwie verziert, vielleicht auch mit Grün und Blumen, Guirlanden umhangen denken. Unter dem Rand von $\frac{1}{3}$ Spithame war dafür Platz. Wieseler 'Denkmäler' Tafel IX 14, vgl. S. 62.

Diese 2 Treppen gehörten zum regelmäßigen Aufbau der Thymele, während Treppen von ihr aufs Logeion wohl nach Bedürfnis angesetzt und eingerichtet wurden, vgl. auch Wieseler 'Denkmäler' S. 34 zu Tafel IV 5. Kamen Personen, was mitunter geschah, über die Treppen auf die Orchestra in diese, um dann auf das Logeion und in die Scene zu treten, so wurden wohl bald in der Nahe bei jenen Treppen oder in der Mitte, je nach dem Zweck, hölzerne kleinere Treppen von der Thymele ans Logeion gesetzt, Pollux IV 127. An den Seiten der Treppen von den Eisodoi her mag man eberne Einfassungen denken.

Die Stufen sind je 1 Spithame tief anzunehmen, damit das Schreiten über sie in die allgemeine orchestische Symmetrie hinein paßt.

Man möchte fragen, warum man für den $\pi\omicron\upsilon\varsigma$, Schritt, in der Orchesis

nicht den $\pi\acute{o\upsilon\varsigma$, Fuß, = 0,32045 als Einheit annahm; er war zu groß, und in das Ellensystem auch erst später eingefügt, als man wohl schon längst die Orchesis übte. Seine Hälfte, 0,160225, war für einen einfachen Schritt zu klein und kam überhaupt im olympischen System nicht vor. Das Elismaß geht aber vom $\pi\acute{\eta}\chi\upsilon\varsigma$ aus, der = 0,480675 ist. Durch Teilung gewann man die $\sigma\pi\iota\theta\alpha\mu\acute{\eta}$. Und so waren die Schritte der $\delta\omicron\chi\chi\alpha\iota\varsigma$ auch anfangs weite, feierliche, wie auch der Hexameter zuerst Spondeon hatte. Nachher teilte man Zeiten und Schritte und machte in der Kunsttheorie die Hälfte zum $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$, zum einfachen $\pi\acute{o\upsilon\varsigma$. Die Größe ist als Abstand von der Spitze des stehenden und des vorgesetzten Fußes zu verstehen, die der Schritt durchmessen hat, durchmisst. Die Einheit zweier Schritte, in denen der linke und rechte Fuß abwechseln, ist ein $\pi\alpha\upsilon\varsigma$ in dem Sinn von kleinstem System; der eine der beiden Teilschritte wird durch $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$, der andere durch $\theta\acute{\epsilon}\iota\varsigma$ bezeichnet, taktiert, und der, welcher am stärksten aufgetreten wird, heißt auch $\beta\acute{\alpha}\varsigma\iota\varsigma$ kateochen und tritt die Einheit, so daß, wenn eine $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$ fehlt oder eine zweite nach der $\beta\acute{\alpha}\varsigma\iota\varsigma$ hinzukommt, doch von 1 und nur 1 $\pi\acute{o\upsilon\varsigma$, Takt die Rede ist.

Altattisch sagte man $\delta\omicron\chi\mu\acute{\eta}$ statt $\sigma\pi\iota\theta\alpha\mu\acute{\eta}$. Ob mit diesem Begriff ein Tanzmaß zusammenhängt, Aristoph. Ritter 318 $\mu\iota\chi\rho\nu$ $\delta\nu\omicron\iota\nu$ $\delta\omicron\chi\mu\alpha\iota$ und Eustath. 1291, 43 $\omicron\upsilon\tau\omicron\iota$ (Stallbaum; $\omicron\upsilon\tau\omicron\iota$ Stephanus) δ' $\acute{\alpha}\gamma\epsilon\sigma\tau\eta\chi\alpha\iota$ $\pi\lambda\acute{\iota}\nu$ η $\delta\epsilon\omicron$ $\delta\omicron\chi\mu\acute{\alpha}$? Eustathius zieht freilich dort die andere Erklärung von $\delta\omicron\chi\mu\acute{\eta}$ = $\tau\acute{o}$ $\tau\epsilon\tau\pi\alpha\delta\acute{\alpha}\kappa\tau\upsilon\lambda\omicron\nu$ vor.

Der Umstand, daß die Maßeinheit eine des olympischen Systems ist, paßt gut zur Herstammung der Tragödie aus dem Peloponnes.

Andere Maßeinheiten, die so gut zu den Dimensionen des epidaurischen Theaters, wie die olympische $\sigma\pi\iota\theta\alpha\mu\acute{\eta}$, stimmen, wird man unter den bei Lepsius in der angeführten Schrift vorkommenden Maßen nicht finden.

Das Maß könnte zu klein, der Schritt zu eng erscheinen für die Faser, daß 2 Personen auf einem Raum, der dann 2 $\sigma\pi\iota\theta\alpha\mu\alpha\iota$ breit wäre, nebeneinander stehen oder schreiten, einander vorbeischreiten sollten. Allein da eine kann dann mit dem rechten, die andere mit dem linken Fuß auf ihrer Seite stehen oder schreiten, jede an der äußeren Seite ihrer Breite des halben Raums; dann brauchte nicht der ganze, sondern nur der halbe Raum nach innen Platz. Dazu genügt ein Maß von 0,480675 im ganzen.

Etwas kleinere Schritte sind bei Kothurnen und Schleppkleidern am zweckmäßigsten.

Bei den jonischen Säulen scheint ein anderer Maßstab angenommen zu sein. Sie messen nach *Hlv.* B' 7 unter den Voluten im Durchmesser 0,295 und über der Basis 0,352, während wir oben aus der Kombination von 2,57 und 1,97 auf *Hlv.* A' 3 und B' 6 einen Durchmesser von 0,60 erhalten. Hier muß ein Irrtum in den Angaben auf B' 7 sein. Auch der Maßstab unter B' 7 ergibt unter den Voluten 3,60, in den Voluten 4,50. Vgl. Lepsius a. O. S. 105, a $\pi\acute{\eta}\chi\upsilon\varsigma$ = 0,450, $\pi\acute{o\upsilon\varsigma$ = 0,300; S. 107, 3 $\pi\acute{o\upsilon\varsigma$ = 0,297; S. 110, 5 $\pi\acute{o\upsilon\varsigma}$ *Ἰαλικός* = 0,296.

Die $\pi\epsilon\pi\iota\phi\acute{\epsilon}\rho\epsilon\iota\alpha$ $\lambda\iota\theta\acute{\iota}\nu\eta$, der Steinring, ist nach *Hlv.* A' 3 von der See-

front $2,41 + 0,60 + 0,60 = 3,61$ entfernt; nahezu so viel wie $10 + 2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2}$ Spithamen, d. i. $2,403375 + 0,60084375 + 0,60084375 = 3,6050625$. Sonach scheinen $10, 2\frac{1}{2}, 2\frac{1}{2}$ die beabsichtigten Dimensionen zu sein, die der durch diese festen Grundlagen zu stützende und ermöglichende Aufführungsplatz hier insoweit haben sollte.

Der Steinring ist $0,38$ breit, nahezu $\frac{1}{12}$ ($1\frac{1}{2}$) und $\frac{1}{12}$ (1 Daktylus) Spithamen, $0,36050625$ und $0,020028125 = 0,380534375$. Dies zu obigen $3,6050625$ addiert, giebt $3,985596875$; während $2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 = 3,99$ sind. Auch durch dieses nahe Zutreffen bestätigt sich die Annahme, daß $10 + 2\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2}$ Spithamen beabsichtigt sind.

Bei einem Durchmesser von $26,01$ liegt die Quadratseite von der Tangente $3,809073465$ entfernt (s. o.). Dies sind $0,17652341$ weniger als die obigen $3,985596875$, d. i. als die Entfernung der inneren Grenzlinie des Steinrings von der Szenenfront. Es sind das nahezu $\frac{3}{4}$ Spithamen, welche $0,180253125$ betragen, was nur $0,003729715$ mehr ist als $0,17652341$.

Den Grund, warum der Steinring $0,38$ breit gemacht wurde, sehe ich in seiner Bestimmung, darauf zu errichtenden Stufen als Grundlage und Mafs zu dienen, die auf eine über dem Boden innerhalb des Steinrings zu errichtende Thymele führen sollten. Zunächst ist dabei die oberhalb des Wasserlaufs liegende Hälfte des Steinrings an dem gleich hohen Orchestraboden zu beachten. Über diesen Boden ragt der Steinring nicht hervor.

Über die Annahme einer solchen Thymele vgl. G. Hermann 'Opusc.' VI II 152 ff. Wieseler 'Thymele' S. 13. 14. Cramer 'Anecd. Oxon.' IV 453: 'Ἐρωτηθεὶς (Ἀλέξανδρος ὁ Ἐγκουρεύς, um 508 v. Chr., Dithyrambendichter in Athen, vgl. Christ 'Gesch. d. griech. Litt.' S. 157) τίς αὐτοῦ διδάσκαλος γυμνῶς εἶη τὸ τὸν Ἀθηναίων ἱερὴ βῆμα.

Zu einer solchen kyklischen Thymele führten, wenn sie auch nur einige Höhe hatte, notwendig Stufen. Wieseler 'Satyrspiel' S. 25. 26 Anm.; S. 48 Anm.; 'Denkmäler' IV 7 und dazu S. 34. Der Suggest, βῆμα, zeigt hier 2 Stufen.

Auf 2 Stufen, also eine geringe Höhe des βῆμα, führt auch die Breite des Steinrings $0,38$. Dies ist nahezu 1 Daktylus = $0,020028125$ mehr als $1\frac{1}{2}$ Spithamen = $0,36050625$. Nehmen wir dies als die Dimension für die Nase einer Stufe. Dann findet sich keine passendere für die Tiefe einer Stufe, als $\frac{3}{4}$ Spithamen = $0,180253125$, nebst 1 als Nase dazu kommenden Daktylus, = $0,020028125$ zusammen. Unter 2 Stufen verstehe ich 2 Flächen für den steigenden Fuß unter der 3. zu ersteigenden Fläche, hier derjenigen der Thymele. So erhalten wir also, von der Höhe herab gerechnet, 1 Daktylus als Nase, die von einem Vorsprung, Rand der Thymele gebildet wird, dann $\frac{3}{4}$ Spithamen der Mittelstufe darunter, die sich aber ausserdem noch um 1 Daktylus unter den Vorsprung, Rand der Thymele erstreckt, und ebenso $\frac{3}{4}$ Spithamen und einen solchen Daktylsvorsprung bei der untern Stufe. Das macht denn $\frac{3}{4} + \frac{3}{4}$ Spithamen und 1 Daktylus, nämlich nur 1 Daktylus, weil jeder niedere und höhere Vorsprung und Einsprung sich ausgleichen muß, so daß zuletzt 1 Daktylus unausgegeben

bleibt. So erhalten wir 0,380534375, während bei der Zeichnung 0,38 angegeben ist. Jede Stufe aber, den Raum des 1 Daktylus ausgerechnet, gewährt dem Fuß 0,20028125 Tiefe, $\frac{5}{16}$ Spithamen.

Die Steilheit der Treppe, wenn ich die paar Stufen so nennen darf, ist hiernach größer, als sie Vitruv, IX Vorrede, dem pythagoräischen Lehrsatz gemäß für passend erklärt. Wir erhalten nicht Höhe = 3, Tiefe = 4, Fluchtlinie der Steilheit = 5, sondern Höhe = 3 und Tiefe = $2 + 1$, in dem vor dem unteren tragenden aufrechten Brett noch 1 Daktylus und die Dimension bis zu dem Punkt am Boden der Orchestra kommt, das die Fluchtlinie der Steilheit trifft. Je größer aber die Steilheit ist, desto eher werden wir veranlaßt, die Höhe der Stufen niedrig zu nehmen. Ich möchte $\frac{1}{2}$ Spithame annehmen. Dann ist die kyklische Thymele am Rand 1 Spithame hoch; will man lieber $\frac{3}{4}$ und $1\frac{1}{2}$ Spithamen, so ist das ja auch nicht ausgeschlossen.

Die Entfernung beträgt $2 \times 9,77 = 19,54$ und $2 \times 9,77 + 2 \times 0,38 = 20,3$ zwischen den inneren und zwischen den äußeren Grenzlinien des Steinmaus; die Zahl des kyklischen Chors 50, eingeschlossen den Koryphaus. Weber diese Zahl und jene Größe des kyklischen Kreises?

Vitruv führt 117, 1—4 die dramatische Konstruktion mit 4 Dreiecken und 3 Vierecken auf die Sphärenmusik zurück: *paribus lateribus et verticalis, quae extremam lineam circinalum tangant, quibus etiam in duodecim signorum caelestium astrologia ex musica contentis astrorum ratiocinantur*. Vgl. Text und Zeichnungen in Ptolem. Harmon. ed. Wallis III 8 p. 138 ff., wo er p. 143 die drei εἰδη der Quadrate mit den drei der διὰ τρεῶν συμφωνία, die vier der Dreiecke mit den vier der διὰ πέντε vergleicht. Namentlich sind auch einzelne Ausdrücke hervorzuheben: p. 139 μεταβολὰ παραλλαγαίς, διαστηματικῇ κινήσει πορὰς, ἀλλοιωτικῶν μεταβολῶν (E. M. ἀλλοοῦσθαι, μετασχηματίζεσθαι, Hesych. ἀλλοίωσις wohl auch auf musikalisches, orchestrisches Thema und Variation übertragbar); 140 στάσεις; 143 τίσις οὐσῆμα δώδεκα τόνων ἔγγιστα, δωδεκατημορίον, δωδεκατημορίων τοῦ πλείου σημείων u. a. Vgl. Sophokl. Antigone 1146: ἰὸ πᾶρ πάντων χορὰ ἐ ἄστρων.

Beziehen sich nun auch Vitruvs Angaben über diese Konstruktion auf die theatra überhaupt und zunächst auf das Dramatische, denn nur davon redet er ausdrücklich, so geht doch dies historisch aufs Kyklische zurück, und im epidaurischen Theater finden wir eine Kombination des Kyklischen und Dramatischen, wobei der dramatische untere Halbkreis konzentrisch um den kyklischen unteren läuft, während nach oben die Excentricität, durch Kombination variiert, bewirkt wird. Die Viereckskonstruktion als die Ältere wird daher auch der kyklischen Konzentricität und Bestimmung sich angeschlossen haben. Nicht dramatisch, sondern kyklisch war das Ältere, und das Ältere hat sich, wie nahe liegt, ans Astronomische angeschlossen.

Hiermit laßt sich Aristoteles de mundo 6, B. 399, 19, verbinden: ἅτα γὰρ τὸ ἀνωθεν ἐνδύσιμον ὑπὸ τοῦ φερωνύμου ἐν κορυφαίῳ προσάγοιεν θέντος κινῆται μὲν τὰ ἄστρα ἀεὶ καὶ ὁ σύμπας οὐρανός. Der Himmelslenker, Zeus, steht auf dem Zenith, κατὰ κορυφῇν, und so möchte man in dem

Namen *κορυφαῖος* eine astronomische Anknüpfung finden. Es ließe sich wohl denken, daß auch die kyklische Thymele eine leise Wölbung nach der Mitte hatte, um solches anzudeuten. Ehe man solche Chorplätze mit einem Gerüst überbaute, mochte man sie im Kreise des umherstehenden, zuschauenden Volks als einen leise gewölbten Platz mit einer abschneidenden Kante gestalten und auf diese Art absondern und sichtbar machen. Daß der kyklische Kreis in Epidauros ein *τεχνητόν ἐκ πόρων ἰσάκος* hatte, *Περικ.* 1881, *Ἀνακτατοί* 19, und ihm der in Sikyon gleicht, *the floor of which is plastered, as it is in the theatre of Epidauros*, *Athenaeum* 3153, 411, spricht nicht dagegen, wenn man anzunehmen hat, daß er für Aufführungen immer erst überbaut ward. Machte das Ansteigen den Tänzern einige Mühe, so denke man an das Ansteigen unserer Bühnen in den Hintergrund (bei uns aus perspektivischen Gründen und damit im Parquet, Parterre die hinteren Zuschauer leichter über die Köpfe der vorderen weg das Entferntere sehen können), worauf sich frei zu bewegen unsere Schauspieler auch erst lernen müssen.

Das Centrum bezeichnet dauernd der *ἴσος περιφέρης*. Als Stelle für einen darin, darauf zu setzenden Altar konnte er nur dienen, wenn kein Gerüst aufgeschlagen war, also vor den Spielen. Beim Aufschlagen vom Gerüst ward in die *ὀπή*, denke ich, der Hauptstamm hineingesetzt, um den sich Kreise tragender Stämme und radienförmiger Balken reiheten, worauf kreisrund geschnittene Lagen von Brettern, etwa in irgendwie kenntlich gemachten, gezählten Lagen, und von je 1 *σπιθαμή* Breite lagen.

Daß der Korophäus immer diesen Platz in der Mitte hatte, beibehielt, ist nicht anzunehmen. Vgl. darüber Wieseler 'Thymele' 42. 43 und Anm. 116. Identisch war er mit dem Flötenspieler nicht, von dem (siehe die angeführte Stelle) auch berichtet wird, daß er *ἐν τοῖς χοροῖς τοῖς κυκλοῖς μέσος ἴστατο*. Ein Flötenspieler konnte nur für den Gesang und für die Schrittdauer die Leitung haben, während es für die Richtung der Schritte und für das Gebärdenpiel und doch auch für Dauer der Töne und Schritte eines andern Leitenden bedurfte, der fürs Auge seine *ἐνδόμια* gab. Das Wort *μέσος*, in der Mitte, braucht man auch nicht zu pressen. Über das Ansehen des Flötenspiels in ältern Zeiten zu Lacedämon und Athen und die Abnahme dieses Ansehens in spätern vgl. Wieseler 'Satyrspiel' S. 48 Anm., Garves Übersetzung von Aristoteles' Politik 1799, I 676/7 und dazu Fülleborns Anm. 1802, II 399.

Vielleicht hängt auch der Reigen an den Dionysien um den Zwölfgötteraltar, C. Mommsen 'Delphika' 305 ff., und die Zwölfzahl der Götter nicht bloß mit allgemeiner Zahlensymbolik, Preller 'Griech. Myth.' S. 109. 110, sondern speziell auch mit astronomischen Zahlen zusammen.

48 Sternbilder kennt Ptolemäus, wozu Sonne und Mond kommen: 12 im Tierkreis, welche von 7, den 7 Saiten der Lyra analog, Musik, Sphärenmusik, machenden Planeten, darunter Sonne und Mond, durchwandelt werden; 21 nördliche darüber, 15 südliche darunter; Bodes Anleitung u. s. w. von Bremker, 1867, S. 49. 50. 15. Man konnte in höheren und niedrigeren,

engeren und weiteren Kreisen das Centrum umwandeln, in 12 maligem Umkreis von je $13 = 12 + 1$ gleichen Teilen des Ganzen, das Rund um wandelnd, das Mondjahr von $354\frac{1}{4}$ Tagen darstellen, Whewell 'Gesch d inductiv. Wissenschaften', übersetzt von Littrow, 1810, I S 108 ff., freiere Formen bilden, von beiden Seiten ums Centrum hin ziehen, jenseits zusammen treten, zurückziehen, Euanthius ed. Reifferscheid p. 4, einzelne Sänger konnten, das Drama vorbereitend, sich immer mehr absondern, der Koryphäus, der Aulet, der Sonne, dem Mond entsprechend, einander in den Mitten von 2 Halbkreisen, wie später in Epidauros bei den steinernen Querbändern, gegenüber treten, freiere antistichische Bewegungen machen, Ilias 18, 580 ff., weltliche Ideen und Stoffe darstellen.

Bei den Zahlen 49 und 1 bot sich die Vergleichung mit Zeus. Einer von den 49 mag als der Aulet fungiert haben und bei einem der Querbänder seine Stellung gehabt haben. Die Vergleichung mit der Sphärenmusik führte aber auf die Zahl 48, indem Ptolemäus diese Musik mit der Einteilung des Himmelskreises in 12 gleiche Teile, Bogen in Verbindung bringt. Dann mögen Koryphäus und Aulet auf der Seite des kyklischen Teils bei den Querbändern einander gegenüber sich gestellt haben, auf den kyklischen Durchmesser. Der Umfang ist dann durch 48 im übrigen zu teilen, und man mag denken, daß die 48 Choreuten sich ein wenig vom inneren Umfang der *περιφέρεια λιθίνη* nach innen zu aufstellten, so daß sie sich von Koryphäus und Aulet deutlich absonderten, unter einander aber ein wenig näher standen. Das Mondjahr von $354\frac{1}{4}$ Tagen erinnert an das Verhältnis von Peripherie und Diameter, 355. 113, welches, wenn auch nicht theoretisch bekannt, sich doch in *praxi* thatsächlich geltend machen mochte.

Bei einer ursprünglichen Aufstellung im Kreise von 49 Personen um 1 im Centrum des Kreises waren gleiche Abstände zunächst gegeben. Vergleichen wir damit die Dimensionen in Epidauros.

Der innere Durchmesser der *περιφέρεια λιθίνη* beträgt $2 \times 9,77 = 19,54$, etwas mehr als 81 Spithamen, die $= 19,4673375$ sind. Abstände von je 5 Spithamen im Bogen geben 5×49 eine Peripherie von 245, was nach dem Verhältnis von 355. 113 auf einen Durchmesser von $77\frac{300}{355}$ führt. Rechne ich 78 als beabsichtigten Durchmesser der Aufstellung, so giebt das 245,044 Peripherie mit je $5\frac{44}{490}$ für den Bogen und 4,9983 für die dazugehörige Sehne. Danach ist als beabsichtigt, gedacht Durchmesser = 78, Peripherie = 245, Abstand = 5 Spithamen zu setzen.

19,54 m sind $= 19,4673375 + 0,0726625$, d. i. $= 81$ Spithamen und fast 1 Palaiste, $\frac{1}{3}$ Spithame (1 Palaiste $= 0,801125 : 0,0726625 = 0,00745$), also fast $81\frac{1}{3}$ Spithamen, so daß wir $3\frac{1}{3}$ über 78 als die beabsichtigte GröÙe ansehen dürfen. Diese $3\frac{1}{3}$, auf beide Enden verteilt, giebt $1\frac{2}{3} = 1\frac{1}{2} + \frac{1}{6} = 1\frac{1}{2}$ Spithamen + 2 Daktylen.

Wozu dieser überschneidende Teil? Ich denke, er diente zu einem Umgang. Wenn davon etwa je 2 Daktylen am inneren Kreis von 78 und 5 am äußeren von $81\frac{1}{3}$ Spithamen Durchmesser etwas erhöht waren, so blieben dazwischen $1\frac{1}{3}$ Spithamen $= 1$ Spithame + 4 Daktylen oder 1 Spithame

+ 1 Palaiste = $0,2403375 + 0,0801125 = 0,32045$ für einen inneren Gang, worin sich bequem schreiten ließe. Ihn mochten namentlich Mitglieder des Chors benutzen, wenn sie, nachdem sie die Treppe erstiegen hatten, in Abteilungen je nach den Stellen herumschritten, von wo sie dann weiter in den Kreis, mit 78 Durchmesser, hineintraten, um ihre Evolutionen zu beginnen. Ebenso beim Abzuge.

Das Ganze umgab dann noch bei dem oberen Halbkreis die höchste Nase der Treppe, 1 Daktylus breit, die sich symmetrisch über dem Wasserlauf als überragender Rand in gleicher Breite fortsetzte. So haben die beiden horizontalen Bretter der Treppe je $\frac{5}{6}$, zusammen $1\frac{2}{3}$ Spithamen = $0,4005625$, und der Umgang ebenso viel, wovon dort die Nase über der höheren Stufe, der vorspringende Rand der Thymele abgeht, während er hier dazu kommt; so daß wir dort $0,380534375$, hier aber $0,420590625$ erhalten.

Summieren wir alles, um den beabsichtigten Durchmesser zu erhalten. Wir haben von der Szenenfront aus bis zum kyklischen Mittelpunkt $2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 + 9,77 = 13,76$; von da bis zum senkrecht ihr gegenüberliegenden Punkt am Umfang des Wasserlaufs jenseits von diesem $9,77 + 0,38 + 2,10 = 12,25$; zusammen $26,01$. Als beabsichtigte Einzelgrößen ergaben sich für $2,41$; $0,60$; $0,60$; $0,38$; $19,54$ ($2 \times 9,77$); $0,38$ m an Spithamen 10 , $2\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $81\frac{1}{3}$, $1\frac{1}{2}$ = $2,403375$; $0,60084375$; $0,60084375$; $0,380534375$; $19,54745$; $0,380534$; zusammen = $23,913580875$, welche Summe keiner bestimmten Zahl von ganzen Spithamen so nahe kommt, daß sie beabsichtigt erscheinen könnte. Denn 99 sind = $23,7934125$ m und $100 = 24,03375$, was $1,120169125$, also ganz eben über $\frac{1}{2}$ Spithame ist, nämlich $0,000000375$ mehr als $0,12016875$, also = $99\frac{1}{2}$ Spithamen zu rechnen ist. Dies ist aber als zufällige Summe von beabsichtigten Einzelgrößen anzusehen, da es als Zahlgröße selbst keinen Anhalt für Weiteres gibt; nicht sind die Summanden durch verhältnismäßige Teilung des Ganzen entstanden; vielmehr ist jeder für sich beabsichtigt, und aus ihnen ist dann die nicht beabsichtigte Summe entstanden.

Die Gesamtsumme ist also als solche nicht zu finden; sie entsteht durch Addition der Kanalbreite zu der Gesamtsumme bis an den Kanal. Man muß aber diese Breite selbst erst durch Subtraktion der Gesamtsumme von der anderweitig gegebenen Größe des dramatischen Durchmessers, des der *ima circumatio*, finden. Diese findet man in Epidauros aus der Entfernung der Quadratseite von der Szenenfront, welche (s. o.), nach der Messung des Durchmessers zu $26,01$ berechnet, $3,809073465$ betragen würde. Da die Messung des Ganzen und Einzelnen aber überhaupt nicht scharf ist, so müssen wir auch bei diesem Teil, wie bei den andern, die jeder für sich beabsichtigte, aus den sich sehr annähernden Messungen gefundene Größen haben, so auch hier eine solche suchen. Diese ist hier $15\frac{5}{8}$ Spithamen = $3,80534375$, was $0,003729715$ weniger als die berechneten $3,809073465$ macht. Über diese $15\frac{5}{8}$ Spithamen wird also eine Bretterlage von 16 Spithamen um $\frac{1}{8} = 2$ Daktylen vorstehen; was sehr wohl paßt. Berechnen

wir nun umgekehrt hieraus die beabsichtigte ganze Grösse, nach dem Verhältnis der Teilung des Durchmessers durch die eingeschriebene Quadrante $0,292893:1,707107$, so erhalten wir $3,80534375:22,17917141$ ¹⁸⁰³¹⁷ ¹⁸⁰³¹⁷ ¹⁸⁰³¹⁷ Letztere beiden Summen geben addiert $25,98451516$ ¹⁸⁰³¹⁹ ¹⁸⁰³¹⁹ ¹⁸⁰³¹⁹ $0,02548483$ ¹⁸²⁶⁸¹ ¹⁸²⁶⁸¹ ¹⁸²⁶⁸¹, also reichlich $2\frac{1}{2}$ cm weniger als 26,01. So viel ist also die Ausführung oder Messung oder beide zusammen von dem im ¹⁸²⁶⁸¹ ¹⁸²⁶⁸¹ ¹⁸²⁶⁸¹ Beabsichtigten abgewichen; wenig genug, um für die Auffassung des Plans in Anschlag zu kommen.

Die Entfernung von der Scenenfront ist hiernach für den dramatischen Mittelpunkt auf $12,99225758$ ⁰⁵²¹⁰⁶ ⁰⁵²¹⁰⁶ ⁰⁵²¹⁰⁶, die des kyklischen auf $13,75932175$ beabsichtigt, so daß der Abstand von beiden $0,76706429$ beträgt. Dies ist als 3 Spithamen und 2 Daktylen $0,7210125 + 0,04605425 = 0,76706675$ beabsichtigt anzusehen, wodurch sich der Abstand von $0,76706429$ auf so viel, auf $0,76106675$ verringert. Dies also ist beabsichtigt.

Dies beträgt nun aber $0,26101675$ mehr als die auf $0,74$ angegebene Breite der Treppe, welche bei meiner Berechnung als dem Abstände der beiden Mittelpunkte gleich angenommen wurde. Die Erklärung dürfte dann liegen, daß die Kanapees je zu den 2 Seiten einer Treppe etwas weiter von einander abstehen als die geradlinigen Fortsetzungen der Linien, welche an den *gradus* beiderseits in der Treppe herablaufen. Es wäre genau in der Stelle zu messen, wo die Endpunkte des Durchmessers der dramatischen *ima circinata* zwischen den Kanapees, *θρόνοι*, liegen, anderseits die des verlängerten parallelen Durchmessers des kyklischen Kreises, wenn dieser so weit verlängert wird, daß er mit dem ersteren Durchmesser gleich lang ist.

In Beziehung auf die Querriegel an den Enden des Kanals fehlt es leider an bestimmten Angaben über ihre Konvergenz, Breite und Höhe. Die Tiefe des Kanals, jener Höhe wohl gleich, ist in *Hypoz.* 1881, *Arch.* p. 19, auf $0,21$ angegeben.

Die Dimensionen der *θρόνοι* auf *Ill. F'* dort sind, wie eine Vergleichung von 1 mit 3. 4 zeigt, widersprechend angegeben, also nicht zu erkennen und die Angaben nicht zu benutzen.

Unter beabsichtigt verstehe ich Folgendes. Der Baumeister hatte Maßstäbe, Ketten, nach Daktylen, Palaisten, Spithamen geteilt. Die Meter-, Centimeter-, Millimeter-Angaben der Berichte über die Ausgrabungen stimmen damit nicht so, daß sie auf bestimmte Summen, Brüche von jeher reducierbar sind. Man muß also, die Richtigkeit dieser Angaben vorausgesetzt, zusehen, welche nächste der olympischen Größen der Baumeister gemessen, folglich beabsichtigt hat. Es handelt sich dabei mitunter um ganz minimale, mitunter um etwas größere Differenzen. Letztere bedürfen der Erklärung durch den Zweck, gewisse Anhaltspunkte für die Errichtung der Holzgerüste zu sein. Ohne eine Untersuchung, wie ich sie am Hippodrom durchgeführt habe, bleibt dies und der Plan des Ganzen sogar unerklärlich.

Bei den Rundtänzen kamen, wenn der eine Fuß näher, der andere entfernter dem Centrum schritt, *νόδις ἄλλοις* zur Anwendung, indem entweder der innere Schritt als 1, der äußere als *ἄλλοις*, oder der äußere als 2, der

innere als *ἀλογος* galt. So erhält man alogische Jamben, Trochäen, Anapaeste, Daktylen, Choriamben; vgl. Dionys. Halic. de compos. verb. ed. Götter p. 118; Hephaest. Gaisford I, 173, 15 in den Scholien.

Ich kehre zu der Darstellung des dramatischen Aufführungsplatzes zurück.

Nach dem oben Ausgeführten, Angegebenen sind für das Logeion $22\frac{1}{2}$ Spithamen Tiefe und dahinter noch 3 bis an die Scenenfront erforderlich. Das sind zusammen $25\frac{1}{2}$. Daneben reichen auf den Vorsprüngen, und $\frac{1}{2}$ über diese noch hervor, 16 Spithamen von der Scenenfront aus. Darunter bleibt der schöne Steinbau der Vorderseite der Prosceniumsvorsprünge ganz sichtbar, wenn man sich die Bretterlage noch etwas über die obere Linie des Steinbaus erhaben denkt. So erübrigen $9\frac{1}{2}$ bis zum Rand der Thymele am Logeion, und diesen, $\frac{1}{2}$ breit, dazu gerechnet, noch 10, was im ganzen $36 = 25\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 10$ sind. 10 Spithamen also der Thymele liegen vor den Eisodoi, falls diese so breit sind.

Das ist der Fall. Bestimmte Angaben der Entfernungen fehlen. Nimmt man aber von den Analemmen und *πλάξεις* die Punkte an den Eisodoi — sie differieren, scheint es, an beiden Seiten eine wenig von einander —, durch welche eine Senkrechte von den Enden der kyklisch-dramatischen Parallele nach den Enden der Scenenfront geht, so sind das durch die Enden der Analemmen etwas mehr als eine Senkrechte von den äußersten Punkten der untersten Stufe, von 12 und 13, bis zur Scenenfront. Von letzteren aus sind es 34 Spithamen = 8,171475 links, etwas mehr rechts. Es soll wohl absichtlich nicht alles ganz genau stimmen, um nicht ein unkünstlerisches Gefühl der Peinlichkeit zu erregen. So bleiben zwischen den 16 Spithamen des Prosceniums und den $25\frac{1}{2}$ bis an die Ecke der Thymele noch $9\frac{1}{2}$ neben dem hölzernen Vorbau des Logeions, um darin eine breite Flügeltür unter diesen hölzernen Logeionsteil anzulegen, so daß Zuschauer von der Eisodos unter diesen und von da unter die Thymele und so weiter gelangen konnten. Von der Thymelecke an ferner, von $25\frac{1}{2}$ an war bis zu 34—35 noch Platz genug, um eine Treppe an die Thymele anzulegen, die bei dem Ausgang auf diese 13, beim Aufstieg am Boden der Eisodos schmaler war. Diese Form, wobei auch weniger Steilheit erforderlich war, scheint mir passender, als wenn die Chorenten, aus den Prosceniumsthüren tretend, erst einige (nicht alle) in den Raum vor dem untersten *gradus* hineintraten, soweit dahin noch die 13 reichten, und dann einige vom Zuschauerraum her auf die Thymele stiegen, während sie doch von den ideellen Räumen draußen herkommen sollten. Die Entfernung zwischen den inneren, an der Orchestra gelegenen, Ecken der unteren Teile der *πλάξεις*, welche untere Teile die Breite des Fußplatzes vor den *ᾄδοντες* haben, beträgt (nach *III. A' 3*) 23,94 m, etwa $99\frac{1}{2}$ Spithamen, $7\frac{1}{2}$ mehr als 92. Davon ist die Hälfte $3\frac{1}{2}$, gegen 1 Meter. Darin eine Treppe anzulegen, wäre möglich, doch würde diese dann sehr leiterartig. Auch das spricht dagegen, daß die Treppe noch in den Raum zwischen Thymele und Zuschauerraum hineingesprungen sein möchte. Diese Treppen waren umgekehrt keilförmig, wie die *μεγίστης* des Zuschauerraums.

Über, vor den Thüren der Vorsprünge denke ich die Sitze der Rhabduchen, die es doch wohl auch in Epidaurus gab. Eine kleine Plattform über den Säulen trug ihre Stühle, so daß sie von dort bequem auf Logeion und über die Thymele und den Zuschauerraum blickten, ohne in einem dieser Orte sich zu befinden. Das besehen, was etwa der Blick hinter ihnen zu sehen durch das Hervorragen ihrer Häupter und der Rücklehnen von den Stühlen behindert wurde, ist unbedeutend. An der Seitenwand des Logeions von dem Punkt 16 vor der Scenenfront an lief eine schmale Treppe nach der Thymele hinab, worauf sie das Logeion wie die Thyen bequem erreichen und von dieser über die eben besprochenen Eckplätze nach dem Zuschauerraum bei den Ecken der Analemmata gelangen konnten. Die Säulen sind 2,76 m, die Säulenwand ist etwa 3,50, nebst hölzernen Überbau, hoch.

Für eine solche Einrichtung in Athen, wo übrigens der kyklische Kreis etwas weiter von der Scenenfront ab lag, spricht das Bild bei Wieseler 'Denkmäler' XI 2. Die Rhabduchen sitzen auf einer weniger tiefen als 1. Linie oblongen Fläche, etwas niedriger als der Schauplatz zwischen ihnen, wie die Stellung ihrer Füße und der Stuhlfüße und die der Füße der Schauspieler zeigt, und auf einer etwas weniger tiefen Plattform als der abgegrenzte vordere Teil des Logeions zwischen ihnen, wie der Strich zeigt, der etwas hinter der Plattform durchs Logeion geht. Parodoi und Prosceniumstühle hinter den Rhabduchen sind nicht mit dargestellt, sondern es ist freier Raum hinter ihnen. Denken wir die Linie durchs Logeion hinter die Stühlen fortgesetzt, so zeigt das den Zwischenraum an. Passend sitzen die Rhabduchen nicht auf oder an einem Teil des Aufführungs- oder Zuschauerpлатzes, sondern auf einem zu keinem Teil besonders gehörigen Platz: 1. Plattform wird frei von 4 schwachen Säulen, Stangen getragen, da sie kein größeres Gewicht zu tragen hat. Der Ort ist *ἐν τῷ θεωρίῳ*, über der Thymele, an, bei ihr, dem Tanzgerüst in der Orchestra. Vgl. A. Müller 'Gr. B.-A.' S. 302; Wieseler 'Thymele' S. 44; Kühner 'Ausf. Gr. d. griech. Spr.' II § 429, 2 Anm. 1; § 418, 2. Eine verschiedene Höhe vor und hinter der Linie läßt sich nicht daraus schließen, daß der vordere weniger tiefe Teil neben den Plattformen liegt; ähnliche Linien finden sich XI 1 und 6 in verschiedenen Teilungsverhältnissen. XI 1 beweist, daß nicht verschiedene Niveaus gemeint sind, dadurch, daß dahinter noch eine 2. Linie und dritte Abteilung unter der großen Thür ist, während die Füße meistens über die 2. Linie hin stehen. Die beiden Alten kommen wohl aus der Thür, und so dient dies auch zum Beweis, daß hier *altitudo* und *latitudo* nicht durch die Linien an sich gegeben sind; denn Beine und Kleider, die doch über dem Niveau sind, gehen auf *altitudo*, Fußspitze und Ferse aber auf *latitudo*. Ich denke, soweit *latitudo* gemeint ist, sind etwa verschiedene Bretterlagen gemeint. Daß es sich um ein griechisches Stück auf XI 1 handelt, meint Wieseler zu XI 1; und dann wird das Griechische doch wohl auch eben in griechischer Theatereinrichtung dargestellt sein.

Aus dem Klage Tanz des Hippolyt. 1347 ff., ergibt sich eine Gesamt-

länge des Schauspielerplatzes, Parodoi und Logeion zusammen, von 79. 1. 79, d. i. 79 zweimal, in Synapheia = 157. Dies sind $91 = 7 \times 13$ und $66 = 2 \times 33$.

Dieser Gesamtplatz muß nach den Pylonen zu, nach außen einen Abschluss gehabt haben. Am einfachsten wird er durch einen Vorhang quer über den hölzernen Überbau über die Rampen bewirkt. Dazu könnten die Vorsprünge nach X und Y hinein benutzt sein. Ein solcher Vorhang mußte an einer Querstange hängen und auf und zu gezogen werden. Die das thaten, mußten doch wohl während einer Aufführung wo möglich unsichtbar sein. Beiden Erfordernissen genügte eine Einrichtung, wobei die Querstange durch die Mauern zwischen X und Y ging und drinnen Weiteres damit im Zusammenhange stand. Nun liegen die nach X und Y hineingehenden Mauerstücke gerade 157 Spithamen auseinander und könnten dabei benutzt sein. Das Stück des X hat ein entsprechendes nach der Parodosseite hin, wodurch hier ein Querriegel entsteht, und könnte, obwohl unter dem Wege der Rampe darüber liegend, dabei doch eine Bedeutung gehabt haben. Was aber die Mauerlücke dabei ist und was der Einsprung unter die Parodos N weiter nach dem Proscenium zu bedeutet, ist ganz unklar. Hinter dem Vorhang konnten sich die Schauspieler, mitunter auch Choreuten, ehe sie auftraten, dem großen Publikum verborgen, aufstellen. An diesen Vorhang mag bei der Stelle Aristot. Eth. ad Nicom. IV 2 über die *ἐν τῇ παρόδῳ* (beachte das *τῇ*) *πορεύσαν* z. B. der Megarer gedacht werden.

Wie gelangten die spielenden Personen dahin? Es läßt sich dies so vorstellen.

Von den vordersten Punkten der 3. Säulen ward eine Bretterwand parallel mit der divergierenden Mauer der Parodos an den Treppen K' und Z' vorbei, so daß noch ein kleiner Zwischenraum zwischen der Bretterwand und der untersten Steinstufe blieb, auch dem Mittelpfeiler vorbei bis nach dem Eingang, A und E, der Eisodoi gelegt. Die spielenden Personen schritten aus den schrägen Thüren K und Z durch den so gebildeten Gang bis an die Steintreppen. Diese wurden mit einer Plattform überbaut, die zwischen der untersten Stufe und der Bretterwand auf Pfählen ruhte, die in, auf dem Boden dort standen. Die Mittelpfeiler verdeckten sie. Die Pylonen zu den Parodoi wurden verschlossen. Die Plattform erstreckte sich nach dem Innern der Parodoi hinüber; Stufen führten vom Gang her auf sie hinauf, von ihrem Teil im Innern der Parodoi wieder andere Stufen nach der Richtung des Logeions hin. Sie führten auf eine höhere Plattform, Treppensatz, der vor dem Vorhang draußen lag. Dort stellten sich die Spielenden hinter diesem auf, ehe sie eintraten. Der Boden der Parodos sodann, der nun, zum Aufführungsplatz gehörig, aufs Logeion führte, hatte eine nur sanfte Steigung, durchaus nicht ähnlich wie die nicht überbaute Rampe oder Treppe, die von den Pylonthüren A und M her dahin führte. Gebildet ward der Boden der zum Aufführungsplatz gehörigen Parodos durch Bretter, die teilweise über die Eisodos sich erstreckten, auf der Wand ruhend, und so weit vor sich erstreckten, daß sie mit den vordersten

Punkten der $\frac{3}{4}$ Säulen in einer Geraden lagen. Der Vorhang liefs der Gegensatz des vor und hinter ihm liegenden Teils vom Platz langs des Scaenengebäudes denen draussen und drinnen nicht erscheinen. Nur der Teil drinnen hatte ideelle Bedeutung. Ein geringer Teil des Publikums sah den Teil draussen, sah gewissermaßen hinter die Coullissen.

Der ganze prächtige Bau des Proscaeniums und der Paradoi und Pylae zu ihnen muß aber noch einen andern Zweck gehabt haben, als dazu zu dienen, daß er in überbautem Zustand einen Teil des Aufführungsraumes bildete. Die meiste Zeit des Jahres sah man ihn ohne seine hölzernen Eingebungen. Wozu hat man ihn so wohl benutzt? Über solche Verwendungen in Epidaurus läßt sich nichts beibringen. Sie mögen einiges Analoges mit solchen in Athen gehabt haben, namentlich auch in Bezug auf die Vorbereitungszeiten für die Aufführungen.

Für die Auffassung der Erklärung von ὀρχήσας bei Timäus ist besonders wichtig die der Worte θυμέλη γὰρ οἰδέτω ἦν. Dies heißt nicht, in jener Zeit gab es überhaupt noch keine Thymele, sondern es war in dem Augenblick eine Thymele noch nicht einmal da, nicht aufgeschlagen, weil es dazu noch nicht Zeit war, da noch nicht gespielt, sondern erst ans Vorgesprochen ward.*) Also kann dieser Ort, der Ort der Spiele, Tanzspiele, das Gerüst in der Orchestra nicht gemeint sein, sondern es muß der Ort gemeint sein, wo diese τὰ δημόσια λέγοντες auftraten. Ein solcher λέγων Redner ans Volk, war Agathon in dem Augenblick. Er kämpfte mit einer Rede, die er vorm Volk hielt, analog wie beim Symposion mit Reden gekämpft ward; mit einer Rede, nicht mit einem Drama; das sollte erst kommen. Das liegt in dem scharfen Gegensatz, den die Platonische Stelle macht, Sympos. 194: 'Επιλήσμων μὲν' ἂν εἴην, ὃ 'Αγάθων, εἰπὼν τὸν Σωκράτη, εἰ ἰδὼν τὴν σὴν ἀνδρείαν καὶ μεγαλοπροσέειπεν ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀρχήσαντα μετὰ τῶν ἱποκριτῶν, καὶ πλείωνος ἐναντία τοσοῦτω διαίτῃ, μᾶλλοντος ἐπιδείξασθαι σπανιοῦ λόγου, καὶ οὐδ' ὅπως τοῦ ἐκπλεχέμετος, τὴν οἰκτιρὴν σε θεωρήσεισθαι ἵνα ἡμῶν ὀλίγων ἀνθρώπων. Damals rednest du zum ganzen Theaterpublikum, jetzt gilt es eine Rede an uns weniger; beide Male ist es eine Rede, um die es sich handelt; nicht einmal, damals eine Aufführung, worin du mitspieltest, einmal, jetzt, eine Rede, die du hältst. Als Beweis nun dafür, daß ὀρχήσας das πῆγμα sei, wo die δημόσια λέγοντες stehen, führt er, das Wortspiel mit λέγειν pointierend, ein Zitat an: gewiß wenigstens sagt einer, λέγει τις, der Redeplatz, λόγιον (λογίων ist eine πῆξις, die aus Holz bereitet wird, eine Holzfläche (die natürlich auf einem Gestell steht). Da nun durch dies Zitat wenigstens allgemein feststeht, daß der Redeplatz ein Holzgerüst ist und ὀρχήσας heißt, so ist das auch in der Stelle Platos, die Timäus erklärt, gemeint. Denn eine Thymele

*) 'Ορχήσας πῆγμα τὸ ἐν τῷ διαίτῳ τιθέμενον, ἐφ' οὗ ἵστανται οἱ τὰ δημόσια λέγοντες. Θυμέλη γὰρ οἰδέτω ἦν. λέγει γὰρ τις λόγιον (malum loquium) ἢ πῆξις ἱσοπορευμένη ξύλων, εἴτα εἴη Ὀρχήσας δὲ ὀνομάζεται — Schol. Platon Sympos. 194 B. ὀρχήσαντα] τὸ λογιῶν ἐφ' οὗ οἱ τραγῳδοὶ ἡγωνίζοντο εἰς τὰ κλέψαντα τραγικὴν φωνήν, ἐφ' οὗ ἵστανται οἱ ὑποκριταὶ καὶ τὰ ἐκ μετιέπου λέγοντες

war in dem Augenblick, als Agathon auftrat, auch noch nicht einmal da, kann also nicht gemeint sein. Und daß noch etwas anderes gemeint sein könne, wird als unmöglich stillschweigend vorausgesetzt, da nur noch ein Spielgerüst sonst in Betracht kam, außer dem *πῆγμα* der Redner aus Volk. Dies *πῆγμα* setzt Timäus als etwas Bekanntes voraus, denn er nennt es *τὸ ἐν τῷ θιάτρῳ κείμενον*. *Logeion* = *Pulpitum*, und *Thymele* = Tanzgerüst sind viel zu groß, als daß Timäus davon den Ausdruck *κείμενον* hätte gebrauchen können. Es ist ein kleineres Gerüst für den Redner aus Volk, das hier *λόγιον* heißt. Eine eigene, seine eigene Rede hielt Agathon, kämpfte damit gegen andere Mitbewerber, die mit solchen Reden mit ihm sich bewarben, mit ihm kämpften: vgl. Engelhardt zu Laches 179 über *ἐπιδεικνύσθαι* und *ἐπιδεικνύναι*. Er selbst stellt dar; aber doch nicht ein ganzes Drama er allein. Er spielt nicht recitierend alle Rollen eines Dramas. Der Plural *λόγους* entscheidet nicht für Rollen; auch eine Rede sind *λόγοι*, amplifizierend. Auch *αὐτοῦ* paßt besser für eine Rede, wo er in eigener Person spricht, als für ein Drama, wo er von ihm verfertigte Rollen anderer darstellt. Das bekannte *πῆγμα* ist es in diesem Fall, was ins Theater gestellt wird, das, worauf die Redner aus Volk stehen; auch später noch, bei andern Reden wurde es gebraucht, ob schon in Agathons Zeit um 416, bleibt dahingestellt. Eine Thymele, ohne ἡ; daß die Einrichtung einer Thymele überhaupt, der bekannten Thymele, um 416 noch nicht existierte, ist nicht gemeint, sondern daß eine Thymele, die Errichtung der Thymele für diesen Fall, zu der Zeit, als Agathon auf den Okribas stieg, während der Spieltage 416, noch nicht vorhanden, nicht geschehen war, das ist gemeint. Denn eine Thymele war auch noch nicht einmal da, vorhanden. Da es nach dem Zitat wenigstens allgemein feststeht, daß der Redeplatz der Redner aus Volk ein *πῆγμα* aus Holz war, das ins *θίατρον* gesetzt ward, so kommt für den Spezialfall mit Agathon der Spezialgrund zur Geltung, daß, als er redete, eine Thymele noch nicht da war, er also nicht auf einer solchen reden konnte; dann aber könne nur das *πῆγμα* der Volksredner gemeint sein, so schließt Timäus.

Man könnte fragen, ob nicht die Meinung sei: „*θymήλη* = Aufführung fand noch nicht statt (Beispiele bei Passow 'Handwörterbuch' unter *εἶπε*, S. 792, B 3), sondern Volksrede, also ist bei Plato nicht das Spielgerüst, sondern das Redegerüst gemeint.“ Der Schluss wäre aber falsch; denn Agathon konnte ja auf dem Spielgerüst reden, das zwar von seinem Hauptzweck seine Bedeutung im allgemeinen hat, doch schon, etwas früher errichtet, zu der einleitenden Handlung, den Reden Agathons und seiner Mitbewerber hätte benutzt werden können.

Welches Gerüst zu den Spielen? Das *Logeion*, *pulpitum*, der Schauspieler? Nein, denn es ist als das für die Volksredner bezeichnet und also ein speziell für diese dahin, ins Theater, Gesetztes. Mit den *ἐνορχισταί* trat Agathon auf, darum aber noch nicht als *ἐνορχιστής*, sondern mit den Personen, die von ihrem wesentlichen Zweck *ἐνορχισταί* hießen, aber noch nicht das Drama spielten. Das hölzerne Gerüst, das errichtet war überhaupt

für die aus Volk, vorm Volk Redenden (darunter auch die Spielenden, die Öffentliches, das Volk Angehendes vortrugen, ist nicht der Sinn. Denn ein solches Gerüst wäre ja auch eine hölzerne Thymele gewesen, ein Spielgerüst, das eben vom ὀρχήσας hier bei Plato unterschieden werden muß. Also ein Gerüst für eine besondere Klasse von Redenden vorm Volk, die πόσις Redenden, ist gemeint, die nicht als Spielende auftraten. An ein Holz aus Holz bestehendes, von einem spätern auch steinernen oder bloß steinernen πύργον für Schauspieler, spielende Schauspieler [verschiedenes] ist also nicht gedacht. Der Gegensatz zu steinern kommt überhaupt nicht in Frage. Aus Holz sind Okribas und Thymele; der Unterschied von beiden, die als etwas Verschiedenes bezeichnet werden, ist durch ihren Zweck begründet, den giebt das pointierte λέγοντες, λόγιον (λογίων) an, womit auch λέγειν ein etymologisches Wortspiel ist. Der ὀρχήσας, das πύργον für die τὰ δημόσια λέγοντες, ist nun aber eben eine allgemeine, dauernde, d. h. auch später noch gebrauchte Einrichtung; später gab es aber ein dauerndes λογίων mit steinernem Unterbau. Ein Umbau um dieses war er nicht, denn er ward gesetzt, ins Theater gestellt, war etwas für sich. Dieser Umbau kann aber auch nicht mit θυμῶν gemeint sein. Denn wo ist ein solcher hinter hölzernen Umbau im Unterschied von dem steinernen Bau dahinter, den Pulpitum, Bretterboden auf steinernen Mauern, Thymele genannt worden? Auch nicht als Teil des ganzen Aufführungsplatzes, [der] Thymele hieß, Schauspieler- und Choreutengerüst zusammen, kann er Thymele, speziell Thymele heißen; weder als Teil eines gemeinsamen Gerüsts für Schauspieler und Choreuten, noch als Teil des einen Teils, des Schauspielerteils, von einem zweigeteilten, besondere Teile für Schauspieler und für Choreuten enthaltenden Gerüste. Daß später das Schauspielengerüst schlechthin λόγιον hieß, kommt nicht in Betracht; man muß sich dadurch nicht in der Auffassung der Timäusstelle beirren und verwirren lassen, muß nicht dann an das παρά τῶν ἰσοκρυτῶν anknüpfen wollen. So bleibt denn nur, daß θυμῶν bei Timäus, nach alter Überlieferung, das spezielle Tanzgerüst ist und die Timäusstelle wird zu einem Beweis für das Dasein eines solchen.

Wo aber stand der Redner-Okribas? Die Einrichtung war eine dauernde, d. h. auch später noch in Anwendung kommende, also auch noch zur Zeit eines steinernen Logeions der Spiele übliche. Er ward nicht auf ein Logeion für Spiele gesetzt. Der schlechte Ausdruck ἐν τῷ θέατρῳ τιθέμενον paßt dazu nicht; es wäre dann eine speziellere Angabe eben jenes Ortes auf dem Logeion der Spiele zu erwarten. Also vor einem solchen stand er. Dort befand sich noch keine Thymele; somit stand er auf dem freien Boden der Orchestra, wo später die Thymele war, nicht etwa denselben an Umfang gleich, sondern an einem Teil des Raumes, der mit dieser dann jedesmal überbaut ward. Aber nicht nach der Mitte hin, sondern nahe bei dem Ort des steinernen Logeions. Denn zum ganzen Volk sollte der τὸ δημόσια λέγων sprechen, also nicht sich bald rechts bald links wenden, sondern im allgemeinen alle vor sich haben und im besondern auch nach Umständen mehr oder weniger rechts und links sich wenden können.

Sokrates sah dem Agathon zu, betrachtete ihn — ἰδὼν ist im Gegensatz zu τὴν οὐθεΐην plusquamperfektesch —, wie er männlich und hochgemutet mit den, mit seinen Schauspielern hinaufstieg, auf das hohe Gerüst hinaufstieg und, oben angekommen, gegenüber einer so großen Versammlung der *θηαταί* aufblakte, als er, etwas zaudernd, reden, seine eigene Rede selbst halten wollte, doch in der Befangenheit mutig die Augen aufschlug, geradeaus, nicht gebückt, aufs Volk schaute. Hoch ist der *ὀρεΐβας*, das liegt im durativen Partizip *ἀναβαίνοντος*. Ich denke, er kam von einer *Eisodos* her mit den Schauspielern; er und seine Mithewerber kamen aus dem Scenengebäude, nicht von der Straße, in die *Eisodos*, und schritten, wohl über eine ähnliche Einrichtung, wie die *Parodoi* und die Treppen *K'* und *Z'* bei den Pylonen in die *Eisodoi* hinabgegangen, diese entlang sowie in die *Orchestra*, die einen Bewerber von rechts, die andern von links, und erstiegen hohe Treppen, die, beiderseits hier an den *Okribas* gesetzt, hinaufführten. In Epidaurus fanden solche Wettkämpfe der Poeten mit Reden vor dem Volk vor den Aufführungen nicht statt, sondern fielen weg. Es war nie *προάγων*.

Plutarch Demetr. 34: Οἷτος οἶν τῆς πόλεως ἐχούσης εἰσελθὼν ὁ Δημήτριος καὶ κελύσας εἰς τὸ θέατρον ἔθροισθῆναι πάντας, ὅπλοις μὲν συνέσφαξε τὴν οὐκλήν καὶ δορυφόροις τὸ λογιὸν περιλαβεῖν, αὐτὸς δὲ καταβὰς ὡσπερ οἱ τραγῳδοὶ διὰ τῶν ἄνω παρόδων, ἦν μᾶλλον ἱκανημένον τῶν Ἀθηναίων, τὴν ἀρχὴν τοῦ λόγου πῖρας ἐποίησεν τοῦ θύους αὐτῶν. Demetrius zog in die belagerte, von Hunger erfüllte Stadt ein. Er schloß das Scenengebäude mit Waffen, Bewaffneten ein, die er gedrängt davor aufstellte, und umfaßte das Logeion, wie durch diese Bewaffneten im Hintergrunde schon, nun auch noch beiderseits mit Speerträgern. Dann trat er aus dem Scenengebäude, das gewissermaßen sein Feldherrnzelt war, natürlich aus der Mittelhür, und stieg, wie die Tragöden, die also doch auch aus der Mittelhür kamen, um hinabzusteigen, durch die oberen *Parodoi* hinab. Die Tragöden waren also auch die Hauptpersonen, und so sind die Dichter von Tragöden hier mit diesem Wort gemeint. Sie stiegen mit ihren, jeder mit seinen Schauspielern, durch die oberen *Parodoi* hinab. Der Gegensatz, die unteren *Parodoi*, sind die Wege zur *Orchestra*, in Epidaurus die neben den *Kampen*, die, die von den Pylonen *A* und *E* herkommen, neben *Z* und *N*, denen, die von *M* und *A* herkommen; die unteren *Parodoi* heißen auch ohne Zusatz die *Eisodoi*. Die kämpfenden Poeten zogen durch die oberen *Parodoi* hinab; die oberen *Parodoi*, heißt es in zusammenfassendem Ausdruck, während natürlich im Einzelfall jeder Poet immer nur die eine oder andere *Parodos* benutzte. Dieser zusammenfassende Ausdruck *διὰ τῶν ἄνω παρόδων* ist von Plutarch beibehalten. Hatte einer seine Rede auf dem *Okribas* gehalten, so stieg er wieder über dieselbe *Parodos* hinauf, über die er gekommen. Zum *Okribas* führten Treppen von jeder Seite, d. h. rechts und links, von jeder *Eisodos* her. Vom *Okribas* ist bei Demetrius keine Rede; sein Kommen ist nur so weit mit dem der Tragöden verglichen, als es sich um das Herabschreiten *διὰ τῶν ἄνω παρόδων* handelt. Die Athener waren schon durch

die Soldatenaufstellung außer sich gesetzt; sie wurden es noch mehr, als er nun selbst zu ihnen herabschritt. Begleitet war er wohl, wie ja auch die Tragöden, und wie diese von ihren Schauspielern, so er wohl von seinen hohen Offizieren. Da er als Freund erscheinen wollte, so kam er wohl *ἀγρόθεν* in dem Sinne, daß er aus dem athenischen *ἀγρός* kam, ohne Rücksicht darauf, daß er fernher, als Fremder, durch den Peloponnes, nicht von Hafen Athens her, gekommen war. Und so kam er wohl die Paros der Zugehörigkeit, der Heimat, herab. Doch er kam nicht zu einem *ἀγών*, und ein Okribas stand denn auch nicht vor ihm da. Er hielt seinen λόγος von einem βήμα, das anderer Einrichtung, wohl niedriger war. Ein βήμα kommt sofort vor. Das Volk nämlich jubelte, und es erschollen ἀπὸ τοῦ βήματος die *ἱπαινοὶ τῶν δημογωγῶν*. Äschines, Ktesiphon § 67, wozu das Scholion: *ἔθιγοντο πρὸ τῶν μεγάλων Διονυσίων ἡμίσεις ὁλίγους ἔμπροσθεν ἐν τῷ ᾧδεῖο καλουμένῳ* (dem an der Enneakrunos) *τῶν τραγῳδῶν ἑγὼν καὶ ἐνδείξας ὧν μέλλουσι δράματων ἀγωνίζεσθαι ἐν τῷ θεάτρῳ· δι' ὃ ἱερεύς* (Usener für *ἱτομος, ἰοίμως*) *προάγων καλεῖται, εἰδῆσαι δὲ δόξα προσώτων οἱ ὑποκριταὶ γυμνοί*. Der Okribas, von dem Plato nach Timäus handelt, war nicht ἐν τῷ ᾧδεῖο, sondern ἐν τῷ θεάτρῳ. Wovon also das Äschines-Scholion handelt, ist etwas anderes; in ihm selbst heisst es auch selbst gegensätzlich ἐν τῷ θεάτρῳ. Die Dramen sollten erst im Theater kämpfen. Sollte *ἐνδείξας* keinen subjektiven Genitiv haben? Nahe liegt es, dass in τῶν τραγῳδῶν zu finden. Seitens dieser fand ein *ἀγών* und eine *ἐνδείξις* statt; Anaxim. Rhet. 35, p. 225, 15 Sp.: *οἱς ἀγῶνος ἑλλ' ἐπιδείξας ἦσαν*, zweierlei, und doch wohl eins. Die τραγῳδοὶ sind hier wohl Schauspieler, da es nachher erklärend heisst: *εἰδῆσαι δὲ δόξα προσώτων οἱ ὑποκριταὶ γυμνοί*. Die Schauspieler kämpften mit einander, indem sie *ἐπιδείκνυσαν* (vorstellten) von den Poeten Gemachtes. Letzteres, die δράματα, kämpften, bildlich, auf einander nachher ἐν τῷ θεάτρῳ, hier im Odeon aber die Tragödienschauspieler.

In Epidauros mag dieser Kampf im Theater stattgefunden haben.

Ein Kampf war es, τῶν τραγῳδῶν ἀγών, so daß προάγων nachher nicht bloß einen festlichen Akt hier bedeuten kann, der zur Einleitung des *ἀγῶνος* diente. Wie sollten die Schauspieler kämpfen, wenn sie nicht spielten, wenn bloß verkündet wurde, was im Theater nachher kämpfen sollte. Diese Verkündung, Ankündigung war nicht ausgeschlossen, auch im Theater nachher nicht; war aber hier, wie dort, nicht das eigentliche τὰ ποιήματα ἀπαγγέλλειν, das ein Vortragen von Dramatischem war, von so vielem, daß es zur Beurteilung der Schauspieler genügte. Dies geschah am Asklepiostadion dem 8. Elaphelion. Wenn die Schauspieler jemandes siegten, so kam das dem Kampf der Dramen im Theater schon im voraus zu gute. Und die Epidauros der Schauspieler, die nicht die schlechtesten Partien auswählten, erweckte schon für den Poeten ein günstiges Vorurteil. Es folgten mehrere προάγωνες im Theater, der ἐν τῷ ᾧδεῖο war aber nach allem das προάγων. An ihm nahmen auch die Choreuten, doch wohl nur singend teil, mit ἀπαγγελίᾳ, sie mit singender; wie es über Sophokles heisst, daß er ἐν τῷ προάγωνι bei erhaltener Todesnachricht über Euripides den Chorus

und die Choreuten unbekrönt hereinführte. Es fehlten wohl immerhin manche Zuhörer, die nachher im Theater waren; daher die Verkündigung des Titels vom Stück in letzterem immer noch als Hauptsache in Aussicht stand. Konnte Angekündigtes überhaupt auch nicht einmal im letzten Augenblick ausfallen?

Nachdem das Bild des Gottes am Abend, wenn der 9. Elaphebolion anbrach, bei Fackelschein ins Theater gebracht war, fand die Pompe statt, Mommsen 'Heortologie' 392 ff. In der Pompe ward auch der Opferstier geführt, den man ἐν τῷ ἱερῷ dann opferte; das ἱερὸν ist das Theater, denn dort war jetzt Dionysos, von der ἐσχάτα dahin gebracht. Die Pompe fand bei Tage statt. Alle Teilnehmer versammelten sich irgendwo; ich denke, im Theater, die Zuschauer im Zuschauerraum, die an der Aufführung Beteiligten im Bühnengebäude, die, welche mit den Geschenken und den Opfertieren zu thun hatten, mit diesen in der nicht überbauten Orchestra. Aus dem Innern des nicht dekorierten Bühnengebäudes traten, im Schmuck, den sie dort angelegt, etwa die Poeten und Schauspieler aus den 3 Thüren, die Choreuten aus den *aditus*, den *itincra versurarum*, auf das ebenfalls noch nicht umbaute, mit seinen Säulen prangende Logeion — P und T waren etwa Garderobenzimmer. Dann begann die Pompe, voran die Priester mit dem Gott durch das Thor der einen Eisodos hinaus; hinter ihnen Dichter, Schauspieler, Choreuten mit dem, was dazu gehörte, in derselben Richtung, die daneben gelegene Parodos, die eine Rampe oder teilweise Treppe war, hinab — bei analoger Einrichtung in Athen, wie in Epidaurus — und dann, wer sonst noch mitzog, durch die Stadt, indem unterwegs ein kyklischer Chor den Zwölfgötter-Altar umtanzte; zurück durch die andere Eisodos und Parodos. Der Stier ward hinter dem Schiffskarren von 2 Satyrn geführt (Rhein. Museum 1888, 355 ff.) und dann in der Orchestra geopfert, angesichts aller auf dem Logeion und im Zuschauerraum. (Die vertiefte Platte in der Mitte des Rhombus in Athen sehe ich nicht für die Stelle eines Altars, sondern als für die Errichtung eines Gerüstes bestimmt an; etwa in der Größe des Rhombus, für distinguierte Personen während des Opfers, das auf einer dem Gott nähern Stelle stattfand; so daß diese Personen wie die auf dem Logeion den Gott, der nach dem Spielplatz schaute, vor sich hatten)

Alle kehrten von der Pompe an ihre Stellen vor derselben zurück. Auf dem Logeion der Spiele mag man sich die Schauspieler in der Mitte, die Choreuten an den Ausgängen der Parodoi aufs Logeion so denken, wie Demetrius die ὄπλα und die δορυφόρους, wohl absichtlich analog, aufstellte.

Nach dem Opfer des Stiers war der Augenblick für die Ankündigungen und Siegesbitten der nun am folgenden Tage bevorstehenden Spiele gekommen. Auf einem kleineren Gerüst, wo der Rhombus in der spätern römischen Pflasterung liegt, nahmen die vornehmen Zuschauer Platz und hörten die Poeten mit ihren ἰσοκρίαι. Zu jenen Personen sind die Richter zu zählen, wodurch die Stelle Harpocration rec. Bekker 157, Anm. post 4 BC προαγῶνις τίσι λόγοι οἱ προτινιπίζοντες ἡμῖν τῶν δίκαστων τὴν ἀκοήν ἄγων

γὰρ ἡ κρισις einen noch passenderen Sinn erhält. Vgl. dort noch vorher Z. 3 *ῥάπειν ἱερῶν* mit *Sympos. 194 B.* Agathon hielt eine Rede, und auch auf solche Reden nimmt Harpokration hier im rhetorischen Lexikon Rücksicht, wo er gerade von Demosthenes *ἐπὶ Κρισιγῶτος* und von Äschines gehandelt hat, bei welchem letzteren ja § 67 von der *ἐορτῇ*, dem *προόγῳ* der Dionysien im Odeion die Rede war, und wo er auch aus Demosthenes *κατὰ Μειδίου* etwas auf die *ἐορτῇ* Bezügliches erwähnt. Daß Agathon, wie doch selbstverständlich, den Dionysos als den zuschauenden und richtenden Gott vor allem zu gewinnen suchte, dürfte auch in *Sympos. 175 E* einen Anhalt haben. Dort ist eben vorher davon die Rede, wie Agathons Weisheit vor kurzem vor mehr als 30000 Hellenen als Zeugen *ἐκγονὲς ἰδέσθαι*, und dann davon, daß Sokrates und Agathon nach kurzem über die Weisheit *διαδικάζεσθαι* werden, *δικαστῇ χρώμενοι τῷ Διονύσῳ*. Nach Obigem ist aber bei *ἐν μέγροις τῶν Ἑλλήνων πλὴν ἢ τριταυρίοις* nicht ans Odeum, sondern ans Theater zu denken. Dieses geschah auf dem, wohl mit Grün und Blumen geschmückten, Okribas in der oben besprochenen Weise (Es war immer möglich, die Einrichtung eines Redeplatzes, mit dem besprochenen Zweck, für die *τὰ δημόσια λόγοντες* auch später in dauernder Weise zu machen; vgl. Wieseler 'Theatergebäude' Tafel II 2. 3, nebst Text: 'Thymele' 61 ff.)

Zu dem Auseinandergesetzten bildet das Scholion zu *Sympos. 194 B* keinen Gegensatz. Das *Logeion*, τὸ *λογίων*, das bestimmte Logeion, *ἐφ' οὗ οἱ τραγῳδοὶ ἠγωνίζοντο*, ist eben das Rednergerüst. Und wenn hinzugefügt ist: *ταῖς δὲ κἀλλίσταις τριταυρίῃ φασί, ἐφ' οὗ ἱστῆναι οἱ ὑποκριταὶ καὶ τὰ ἐκ μετώπων ἄγονσιν*, so ist auch hier nicht von einem Agieren, Sichbewegen, sondern von einem Stehen der Schauspieler die Rede. Hoch katexochen ist der Okribas, höher also als das Logeion der Spiele, da sie auf letzterem nicht *τὰ ἐκ μετώπων ἄγονσιν*. Nicht bloß die Dichter, sondern auch die *ὑποκριταὶ* sprachen nach dem Scholion vom Okribas herab zum Volk und doch auch zum Gott. Im Odeum war alles weniger feierlich, da nicht bloß manche Zuhörer weniger dort waren, sondern vor allem der Gott fehlte.

An andern Orten als Athen — an allen andern? immer? —, wenn es keine schaffenden, kämpfenden Poeten gab, fiel dieser *προόγῳ* auf dem Okribas, soweit es sie betraf, natürlich fort. Doch ist darum nicht gesagt, daß auch etwa ein *προόγῳ* oder nur ein sich empfehlendes Auftreten der *ὑποκριταὶ* auf einem solchen Okribas fehlte. Opfer in der Orchestra, Pompe, *ἐταγγίλλαι* konnte ja vielleicht auch an größern Orten irgendwie stattfinden.

Am eigentlichen Kampftage (A Müller 'Gr. B.-A.' 373) führte der Dichter noch den Chor herein, um dem Gott zu spenden. Vorher, ehe das Gerüst für den Chor erbaut war, hatte er auf dem Okribas mit den Schauspielern allein angefleht. Im Odeion, bei dem *προόγῳ*, war er mit Chor und Schauspielern erschienen. Jetzt kam er noch zum Gott mit dem Chor allein. Für sein Erscheinen dienten Thore unter der Tanx[thymele].

Die Zahl von 13 Interkolumnien, je 6 und 6 zu beiden Seiten von Θ, ist wohl im Anschluß an die Einteilung der 91 Spithamen entstanden, und

ihre Größe so bestimmt worden, daß sie zusammen etwas mehr ergeben (s. o.). Da das Maß des einzelnen Interkolumniums nicht genau ist, $1,735 + x$ und $1,74 \div x$, so läßt sich auch mehr nur im ganzen sagen, wie viel $22,555 + x$ bis 22,60 (statt 22,62) mehr als 91 Spithamen = 21,8707125 sind, nämlich 0,6843875 bis 0,7492875 m, näher bei 0,6843875, als daß das Einzelne genau anzugeben wäre. Durch $\frac{1}{2}$ von 13, durch $6\frac{1}{2}$, giebt dies auf eine Spithame ein Plus von $0,00526450\frac{12}{13}$ = $0,01052901\frac{12}{13} + \frac{x}{6\frac{1}{2}}$, etwas, nämlich reichlich 0,0005, mehr als 1 Myriometer über $\frac{1}{2}$ Daktylus. Dies scheint also das beabsichtigte Plus zu sein, auf je 1 Spithame $\frac{1}{2}$ Daktylus.

Die innere Länge des Saules ist = 19,49 angegeben, 0,05 weniger als der innere kyklische Durchmesser, der wieder etwas größer war als der Durchmesser einer Aufstellung von 48 Choreuten im Kreis (s. o.). Eine Dekoration der Szenenfront fürs Kyklische könnte sich an diese innere Dimension angeschlossen haben, wenn eine äußere Beschaffenheit der Front dem Innern der Frontmauer entsprach. Auch für die dramatische Dekoration mochte es so sein, da solche äußere Gliederung der Frontmauer einen gewissen Spielraum, Weite, für Anbringung von Rampen gewähren konnte. Eine zu markierende Grenze lag auf [Lücke von einer Zeile].

Die Dimensionen des Aufführungsplatzes sind nach dem Bisherigen: von rechts nach links für die Schauspieler Logeion = 91, Parodoi = je 33, zusammen 157, gegliedert 79. 1. 79 in Synapheia; für die Choreuten 2×46 , gegliedert $\frac{1}{2}$ Rand, 46. 1. 46 in Synapheia, $\frac{1}{2}$ Rand; von oben nach unten für die Schauspieler 22 (von 1 vor der Front an gerechnet, dahinter noch 3 bis an die Front, so daß man nicht lart an der Mauer begann; $22 = 1$ Trimeter von 3 *ισαόνοιοι*), $\frac{1}{2}$ Rand; für die Choreuten $\frac{1}{2}$ Rand, 45 Tanzgerüst, Tanzhymele, 11 Altarhymele, zusammen also $22 + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 45 + 11 = 79$, halb so viel wie das Logeion und die Parodoi zusammen. Von den 45 sind rechts und links je 7 auf einer Strecke von [?] eingerückt.

Für die Höhenverhältnisse kommen noch ein paar Bemerkungen von Vitruv und Pollux in Betracht, die ich hier behandeln will, um sie sogleich mit den epidaurischen Theaterverhältnissen zu vergleichen.

Vitruv sagt 117, 25—118, 1: *lectum porticus quod futurum est in summa gradatione, cum scenae altitudine libratum perficiatur, idcirco quod tor crescens aequaliter ad summas gradationes et lectum perveniat namque si non erit aequale, quo minus fuerit altum, tor praecipitatur ad eam altitudinem ad quam perveniet primo.* In Epidauros läuft um die obersten Stufen eine, einen Weg bildende, Mauer in einer Entfernung von 2,13 m von der Reihe der obersten Sitze, *Ηρακλ.* 1881, 17 unten, also fast 9 Spithamen. Nach *Iliv. A* 2 von 1883 ist die Höhe senkrecht vom Fußplatz der Throne, von dem Orchestraniveau bis zu dem Wege um die obersten Sitze, die der Höhe von ihnen fast gleich ist, 22,56 m, d. i. fast 94 Spithamen = 22,591725. So hoch also wäre auch das Szenengebäude zu denken. Für die sichtbare Szenenfront, den Bau über dem Niveau des Logeions, geht dann noch von

dieser Höhe so viel ab, als diese sichtbare Front über dem Boden der Orchestra lag, d. i. die Höhe der Säulenwand, während die Höhe der Mauer aufsen ums Koilon noch anderseits zu den 22,56 hinzukommt.

Pollux IV 131. 132 Ditt. τῷ δὲ ἡμικύκλιῳ τὸ μὲν σχῆμα ὄνομα, ἃ δὲ αἱ θέσεις κατὰ τὴν ὁρχήστραν, ἣ δὲ χρῆσι διλοῦν πόρρω τιτὰ τῆς πόλεως τοιοῦτο ἢ τοὺς ἐν θαλάσῳ νηχομένους. Zu der ähnlichen Stelle Aristoph. Wolken 1399 τῆλ' οὗ τῶν ἄγρων schwanken die Scholien. Doch ist nach dem Zusammenhang hier πόρρωθεν ἐπὶ τῶν ἄγρων zu verstehen, was It und V beide ansetzen haben: R nach Martin πρὸς εἰμῇ Intermarginale; V οὐτε οὐ χρ. πόρρω τιτὰ τῆς πόλεως ἐπὶ τῶν ἄγρων ἄγροικὸς εἰμῇ, nach Adnot. p. 423, wenn ihnen auch beiden das gleichbedeutende ἐν τοῖς ἄγροις fehlt, während das schwankende die Scholien πότιρον πόρρω τῶν ἄγρων ἢ ἐν τοῖς μακρὰν καὶ πολὺ τῆς πόλεως ἀπέχουσι in R fehlt. [Vgl. dagegen den Wortlaut des Ravennas-Textes Bekker II 93: ἀντὶ τοῦ ἐν τοῖς ἄγροις. πρὸς τὸ σχῆμα, ὅτι αὐτῷ χρῶνται πόρρω τῆς πόλεως. ἄθλον δὲ πότιρον . . . ἀπέχουσι. λέγεται γὰρ αὐτὸ τοιοῦτον τὸ Εὐριπίδιον „τῆλ' οὗ γὰρ οἴκων βιοτῶν ἐξιδραμάην“. πρὸς τὸ σχῆμα οὐτε χρῶνται πόρρωθεν ἐπὶ τῶν ἄγρων ὅτι ἄγροικὸς εἰμῇ.] So ist auch hier zu verstehen: in der Ferne einen Ort darstellend, der zur Stadt gehört, oder einen Ort in der Stadt, nicht: einen Ort fern von der Stadt vorstellend. Der Ort gehört also zur Stadt, und das ἡμικύκλιον ist auf der Seite der Stadt zu suchen; wie denn auch dafür das ἐν θαλάττῃ νηχομένους spricht, indem die dortige Periakte θεῶν θαλαττίους ἐκάρη. Auf der Thymele wird es nicht gewesen sein, weil es da den Tanz gehindert hätte; denke ich, ist es an sie angesetzt, über die Orchestra hinab, auf der Seite, wo die Zuschauer sitzen, neben der Altarthymele und dem Thor bei dieser, nach der Ecke des Tanzgerüstes zu. Setzte man es aber an, so wird es doch eine gewisse Höhe gehabt haben, etwas niedriger zwar als das Tanzgerüst, da das ἡμικύκλιον Meer darstellte, das eben niedriger als Land ist. Die Stelle ist da, wo die Thymele von 45 auf 38 Spitzbäumen vorwärts Vordersitzen zurückspringt.

Verwandt wird das Stropheion sein. Es heißt nämlich sogleich: ὥσπερ καὶ τὸ στροφεῖον, ὃ τοὺς ἥρωες ἔχει τοὺς εἰς τὸ θεῖον μεθιστηκότας (τοὺς ἐν αἰετῇ, IV 128, δρίκνυσσι die μηχανή . . . κατὰ τὴν ἀριστερὰν πόρῳον). ἢ τοὺς ἐν πλάτῃ ἢ πολέμῳ τελευτῶντας. Wie nachher von Sterbenden die Rede ist, so hat man auch τοὺς εἰς τὸ θεῖον μεθιστηκότας als Verstorbene, und zwar Vergöttelte zu denken. Das ὥσπερ καὶ knüpft nun an das ἐν θαλάττῃ mit ἐν πλάτῃ an; doch unterscheidet sich das immerhin, und ἐν πολέμῳ deutet auf die Fremde. Pollux nun bringt, da er einmal ankünftigen will, erst auch eine andere Anwendung des στροφεῖον bei, die auf der Bühne, wie er nachher von zwei ἀναπίσματα an verschiedenen Orten spricht, und kommt auf ἐν πλάτῃ, wobei er ἢ πολέμῳ anknüpft. Das ἡμικύκλιον ruht in Ruhe, das στροφεῖον bewegt fort, auf der Bühne in die Höhe, über der Nebenthür der Fremde liegend, an der Thymele hinaus ins Meer, in den Krieg, wohl an derselben Seite, der der Fremde. Dies muß doch auch an der Höhe, wie das ἡμικύκλιον an der Thymele, etwas niedriger sein, immer

also in einer gewissen Höhe. Es sind wohl nicht Menschen, sondern Puppen, Gemälde, die hinansbewegt werden.

Wieder vermittelt ein sachlicher Gedanke, der des Todes, die Anknüpfung; *οὐ δὲ γαρύνοις κλίμακες, κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἰδωλίων καθόδους κίμνται, τὰ εἰδώλια ἀπ' αὐτῶν ἀνέμνουντο* (IV 132 Ddf.). Nicht im Zuschauerraum, sondern im Aufführungsraum sind die *κλίμακες*, somit hat dieser da, wo sie sind, eine Höhe so groß, daß jemand darunter verborgen sein und hervor, berauf steigen kann. Die Präposition *κατὰ* ist als Ortsbestimmung zu fassen; wie vorher bei *κατὰ τὴν ὀρχήστραν*, nachher *ἐν ἢ ἐν τῇ ὀρχῇ* (ἢ δὲ θίσις beweist, daß *κατὰ τ. ὁ.* nicht heißt: nach Art der Orchestra, G. C. W. Schneider 'Att. Th.' Ann. 120; und so heißt hier *κατὰ τὰς καθόδους* nicht: eine den von den Sitzreihen herabführenden Stiegen ähnliche Lage, den Treppen zwischen den *κίριδες*; was soll auch diese Ähnlichkeit sein? Schneider sagt es nicht. Und warum hiesse es, wenn das gemeint wäre, nicht deutlicher *κίριδας* statt *καθόδους*?). Die *καθόδοι* sind Wege, auf denen aus den Sitzen heraus und hinab gegangen wird. Das geschah doch nicht über den Kanal hin; es sind also keine von den Treppen gedacht, die auf den Kanal hinab münden. Auch nicht die Treppen an den Analemmata, denn neben so wenig wie unter, zwischen den Zuschauern stiegen die Schatten berauf. Überhaupt nicht Treppen; denn warum heißt es dann nicht deutlich Treppen, wenn Treppen gegenüber Treppen gemeint sind? Dann würde nur um so deutlicher, was an sich schon sich versteht, daß nicht Treppen über, in, bei den großen Treppen zwischen den *κίριδες* gemeint sind. Die *εἰδώλια* kommen aus der Unterwelt, dem unsichtbaren, dunkeln *᾿Αἴδης* berauf; also aus dem Raum unter der Thymele berauf. Das kann nicht den Treppen, die an den Analemmata vorgehen, gegenüber sein; denn da treten quer die Treppen für den Chor auf die Thymele hinauf in den Weg. Von diesen Treppen an bis an die Querriegel bleibt aber ein unüberbanter Raum zwischen der Thymele und dem untersten Fußplatz frei. In diesen Raum gelangen die aus den Treppen bei den Analemmen, wenn sie in dem Streifen zwischen den erwähnten Treppen zur Thymele binauf und dem untersten Fußplatz hinab geben, oder auf diesem Fußplatz entlang. Dieser Platz am Orchestraboden von den Ecken der *πλάτης* der Analemmen an bildet die *καθόδοι* und führt aus, von den *ἰδώλια*. Wohin? Zu einer Thür in die Thymele, bei den steinernen Querriegeln. Diese wurden mit Brettern belegt; die Thür sprang, etwas hübsch gebaut, mit Pfosten vor. Durch sie ging man, wenn man aus den Keilen sich dahin begab und nicht durchs *Diazoma* ging — vielleicht war das bestimmt vorgeschrieben =, unter das Gerüst der Tanzthymele, unter dieser durch, um die großen Ecktreppen daran inwendig herum, unter das Logeion, d. h. den hölzernen Vorbau davon, und zwischen den Treppen und den Vorsprüngen des Proskeniums durch dort befindliche Thüren wieder in die *Eisodos* hinaus. Auf diese Weise gedacht, wird diese Stelle von den *καθόδοι* ein Anhalt für die Annahme, daß ein Teil des Publikums der Dramen unter Thymele und Logeion durch von und zu seinen Plätzen ging.

An die Thürpfosten nun der Thüren bei den Querriegeln lehnte man eine schmale Stiege, die Thymelewand vom Wasserlauf hinauf. Dieser symbolisierte die Styx, und so hießen diese Stiegen aufs passendste *χαρώνιαι κλίμακες*. Sie wurden an der Thymelewand befestigt, aus der eine Thür führte, die nach inwendig zurückschlug und, für gewöhnlich verschlossen, die Wandflüche nicht unterbrach. Aus dieser Thür traten die *εἰδωλα*, einem Teil des Publikums sichtbar, wie ein solcher bei uns in die Couliissen sieht. Die Stiegen sind *κατὰ τὰς καθόδους κλίματα*, über sie hinab sehen sie, ich denke so, daß die von der Thymele wieder herabsteigenden *εἰδωλα* nach den *καθόδοι* blicken, sich bewegen, während sie beim Hinaufsteigen in die Mitte und in die große Menge der Zuschauer hineinsehen. Die Treppentufen lagen an der Seite der *καθόδοι*, die Rückseiten der Stiegen, nach der andern Seite hin, waren leicht durch Grän zu verthüllen.

Nachdem so in sachlicher Ordnung erst das *ζυγκύκλιον* und *στροφαῖον* an der Thymeleseite gerade vor den Zuschauern, in den Ecken, wo diese zurücktritt, jenes an der Stadt-, dieses an der Fremdenseite, darauf die *χαρώνιαι κλίμακες* an den Nebenseiten bei den *καθόδοι* besprochen sind, werden noch die *ἀνὰ κλίματα* erwähnt. Eigentlich handelt es sich nur um die Thymele. Beim *στροφαῖον* aber war gelegentlich auch schon ein Gebrauch desselben genannt, der auf der *σκηνῇ* stattfand, ohne daß diese erwähnt wird. Ähnlich ist es nun beim *ἀνὰ κλίμα*, wo auch die *σκηνῇ* erwähnt wird. Eins liegt *ἐν τῇ σκηνῇ*, das andere folglich anderswo: im andern Teil des zweigeteilten Aufführungsplatzes, in der *ὀρχήστρα*. In der überbauten nämlich, in der dramatischen Thymele; denn eine Paläthür, die beim Zumachen hinauf, zurückgedrückt wird, ist nicht im Erdboden vorzustellen, wenn man einen Überbau über ihm hat. Allerdings, wenn. Dafür aber ist, vor allem übrigen abgesehen, hier anzuführen, daß das analoge *ἀνὰ κλίμα* in einem Hochbau, *ἐν τῇ σκηνῇ*, ist und daß wir eben von 3 Einrichtungen kurze Angaben hatten, die sich für eine Tanzthymele zweckmäßig erklären ließen. In diesen Zusammenhang paßt nun auch das vom *ἀνὰ κλίμα* Gesagte. Auch Kannegiesser 'Die alte komische Bühne in Athen', Breslau 1817, S. 158 sucht das zweite *ἀνὰ κλίμα* (so wie einige andere Maschinerien) in der Orchestra. Lobde, a. a. O. S. 22, denkt an Itampen; dazu scheinen indessen *ἀνὰ κλίματα* nicht so gut zu passen, und im besondern, warum sollten sie eine Parodos heraufkommen, wie sie in Epidaurus war? Nun aber heißt es nicht *κλίμαξ*, sondern *ἀναβαθμοί*. Zwar haben die *κλίμακες ἀναβαθμοί*, Poll. VII 112; X 171 (welche Form Bekker dort hat, während er IV 132 *ἀναβαθμοί* giebt). Es scheint ein technischer Ausdruck, für diesen speziellen Fall nicht *κλίμαξ*, sondern *ἀναβαθμοί* zu sagen. Das deutet auf eine geringere Höhe; Stufen sind es, nicht eine Treppe, so will es scheinen. Aber wo? Aus dem pointierten *ἀναβαθμοί*, *ἀπ' ὧν ἀνίσταντο*, läßt sich, wenn man namentlich das vorhergehende *τὰ εἰδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀνὰ κλίμα* (Poll. IV 132) vergleicht, nichts weiter schließen, als daß die Erinyen aus einer Tiefe heraufstiegen. Und da beide, *εἰδωλα* und *ἐρινύες*, aus dem Hades kommen, so ist die Tiefe als

den Zuschauern unsichtbar zu denken. Die ἀναβαθμοί können aber keine andern sein als die, auf welchen die Erinyen ἀνέβαινον, folglich müssen sie aus der Tiefe auf die Oberfläche führen und können nicht sichtbar auf der Oberfläche gewesen sein. Sonach ist nicht an die Stufen in einer der 3 Thüren vom Logeion ins Gebäude oder an diejenigen einer Treppe von der Thymele aufs Logeion oder vom Erdboden auf die Thymele zu denken. Man kann auch nicht τοὺς ἀναβαθμούς für sich als eine Art *nomen proprium* betrachten, die Stufen kateochen; denn weder die genannten Stufen und Treppen, noch andere unter der Oberfläche des gesamten Aufführungsraums können kateochen die Stufen heißen. Es ist also der Relativsatz ἀπ' οὗ u. s. w. als Bestimmungssatz zu fassen, durch den erst angegeben wird, welche Stufen gemeint sind. Speziell die Treppen auf die Thymele können nicht gemeint sein, weil es mehrere, aber nur 1 ἀνὰ ἑσπερα anderswo als ἐν τῇ οὐνῃ gibt. So scheint denn nur übrig zu bleiben, an einen Ort im Umfang der Thymele zu denken; ich möchte an die Mitte denken. Erinbert man sich nun an die Erzählung, daß die Eumeniden durch ihre massenhafte Erscheinung in der Orestea so schreckhaft wirkten, so bleibt doch, was man auch von der Stelle Pollux IV 110 über den Chor von 50 urteilen möge, davon das, daß die Erinyen auch durch ihre Zahl schreckten. Nun haben sie von Delphi aus über Land und Meer den Orest verfolgt. Ist es nun nicht am furchtbarsten, wenn sie nicht über eine der Ecktreppen bei den Analemnen, sondern vom Hades herauf, ihrem Wohnort, wo sie wieder gewesen sind, aus dem Innern der Thymele auf diese steigen, wo sie nun, die Kinder der Mutter Nacht, ihre furchtbaren Reigen tanzen? Nicht einzeln, sondern in Gruppen, etwa Stoichen, treten sie neben einander herauf. Dazu eignen sich breitere Stufen, und daher paßt auch der Name ἀναβαθμοί hier gut. Es ist nicht ein so poetischer Gedanke, die Erinyen auf Treppen, immerhin breiten Treppen vom Hades heraufkommen zu lassen, als von Stufen, einem unbestimmteren Begriff zu reden. Dort also, in der Mitte der Thymele, denke ich mir eine oblonge Fallthür bei Stufen, auf denen, von denen her Erinyen aus dem Hades heraufzusteigen pflegten. In den Eumeniden des Äschylus schritten sie von da zu ihren οἶκός, worauf die Fallthür geschlossen und der freie Boden ununterbrochen wiederhergestellt wurde. Dann begann ihr Chortanz.

So sehe ich alle diese Angaben bei Pollux 132 über ἡμικύκλιον, οἰκοπέδιον, χαρδόνιον κλίμακας, ἀνὰ ἑσπερα in ihrem Zusammenhange für eine Andeutung davon an, daß die Tanzthymele eine solche Höhe hatte, daß man unter ihr bequem gehen konnte.

Für die Existenz eines Tanzgerüsts überhaupt möchte ich noch den Umstand geltend machen, daß der Erdboden, wenn unbedeckt, öfter durch Regengüsse recht schmutzig wurde und daß es doch nicht zweckmäßig war, auf einem solchen die Choreuten schreiten zu lassen oder gar Schauspieler mit prächtigen σόφαια.

Für die Höhe der Tanzthymele kommen nun aber noch besonders 2 Umstände in Betracht. Sie mußte nicht so hoch sein, daß die Zuschauer

das auf ihr Vorgehende zu sehen behindert wurden, anderseits jedoch so hoch, daß die Chorenuten darauf bequem mit den Schauspielern auf dem Logeion verkehren konnten, nach ihnen hinaufsehen und mit ihnen sprechen, singen konnten.

Beidem genügt, wenn wir (wie vorher bei der kyklischen, so auch hier) ein Steigen des Bodens bei Thymele und Logeion mit Parados annehmen. Vgl. auch Kannegiesser, a. a. O. S. 177. Dadurch, daß beide Räume und zwar sowohl geradeaus als von den Seiten her steigen, erhält der Gesamtraum etwas Einheitliches. Die Steigung auf dem Logeion darf der Schleppkleider wegen nicht so stark wie die auf der Thymele sein. Daher auch bei den tragischen Personen der stützende Stab in der Linken (trugen sie Spießer, so ersetzten diese den Stab, z. B. im Jägerchor des Hippolyt, der auch keine Schleppkleider hatte). Vgl. A. Müller 'Griech. B.-A.' S. 197.

Nach *Hqaxr* 1883, *Hfr.* B' 6 war die Höhe des festen Logeions $\cdot 2,76 + 0,486 + 0,287 = 3,533$. Die nächste Größe von Spithamen darüber ist $15 = 3,606625$, was $0,0720625$ mehr ist. Die Entfernung der Scenefront vom Logeionsrand soll im ganzen $3 + 22\frac{1}{2} = 25\frac{1}{2}$ betragen. Die 3, als der Streifen längs der Front, der zur Baulichkeit gerechnet wird, sind in gleichem Niveau und als Grund anzusehen; bis zu ihm, bis an β hinter α auf den Zeichnungen, denke ich das Steigen. Dann sind 7 Spithamen bis an die Stelle der Säulenwand über den vordersten Punkten von jenem Niveau an, das auch aus Brettern hergestellt ist, und weiter 15, wenn man von den $\frac{1}{2}$ Rand absieht, davor, worauf sich das Steigen verteilt. Die Bretter sind auf entsprechend abgeschrägten Gestellen befestigt, die auf den festen Logeionsboden gesetzt und gegen Verschieben gesichert sind. Hat die Thymele unter dem Logeion eine Höhe von 10 Spithamen, so sind das 5 weniger als die Höhe des Logeions über dem Erdboden (bei α als 15 angenommen). Rechnet man davon die Steigung ab, $3 + x$, so steht der Choreut hoch genug, um bequem mit dem Schauspieler verkehren zu können. 1 Palaiste Steigung auf 10 Spithamen Fläche, $0,0801125$ auf $2,403375$, giebt 1 auf 30 Steigung; $\frac{1}{2}$ auf 10 giebt 1 auf 60. Man kann in der Mitte oder am untern Ende der 22 auch noch einen Streifen gleichen Niveaus denken. Nehme ich nur $\frac{1}{2}$ Palaiste auf 10 Spithamen, 1 auf 60 Steigung an, so wäre das Logeion dann $4\frac{2}{3}$ Spithamen $= 1,121575$ L. höher als die Thymele, so daß ein Mann mittlerer Höhe in der Thymele noch etwa $\frac{1}{3}$ Meter über dem Boden des Logeions hervorragte, wenn er unmittelbar daran stand.

Die Thymele mißt 45 Spithamen abwärts bis an die Altarthymele; rechne ich 2 mal 20 mit einem Streifen gleichen Niveaus von 5 quer durch die Mitte, so macht das bei gleicher Steigung von $\frac{1}{2}$ Palaiste auf 10 Spithamen im ganzen 2 Palaisten $= \frac{2}{3}$ Spithame, so daß die Thymele unter $9\frac{1}{3}$ hoch würde $= 2,24315$ m.

Scheint dieser Höhenunterschied auf der Grenze von Thymele und Logeion etwas hoch, so müßte man das Thymelegerüst etwas höher veranschlagen.

Was den Blick von den Sitzen aus betrifft, so sind hier nur die untersten, die *θρόνοι*, in Betracht zu ziehen, da die übrigen höher stehen und weiteren Ausblick haben. Diese Throne sind nach *Illv. A' 1* bis zum Sitz 0,429 m hoch; dazu kommt ein Polster und der Oberleib des Sitzenden bis zum Auge, im ganzen etwa 5 Spithamen, 1,2016875 (in Athen etwas mehr. 'Neue Messungen' a. a. O. S. 3; etwa 6—7 Fuß). Eine Senkung gleicher Stärke, $\frac{1}{2}$ Palaiste auf 10 Spithamen, denke ich noch nach den Seiten zu, mit 3 Spithamen gleichen Niveaus am Seitenrand. Dies gibt eine etwas geringere Höhe für die Thymele über dem Auge.

Die Steigung, Senkung immer gleich anzunehmen, ist wegen der Bequemlichkeit des Schreitens auf der so geneigten Ebene zweckmäßig, wenn auch Schauspieler und Choreuten sich daran ebenso gut wie unsere Schauspieler auf unsern Bühnen gewöhnen mochten.

Die Entfernung der nächsten Sitzenden von der Thymele findet man, wenn man auf den Endpunkten der Scene und des Prosceniums, die 26,01 m lang sind, Senkrechte nach den Thronen zu legt. Dann liegen die Rücklehnen der Throne in den beiden schmälern Keilen neben den *Eisodoi* zum Teil noch etwas entfernter von der Thymele als die Senkrechten, zum Teil näher, indem die Throne in der Richtung ihrer Länge geschnitten werden. Ziehe ich 92 von 108 = etwa 26,01 m ab, so bleiben auf jeder Seite 8, die Hälfte von 16 Spithamen, gegen 2 Meter. So weit ist ungefähr das Auge der dort Sitzenden vom Rand der Thymele entfernt. Nach dem früher Besprochenen flngt die 2. *κρηξ* von der *Eisodos* her, die unter der mittleren Treppe in dem verlängerten kyklischen Durchmesser, also 13,76 von der Scenenfront an, = reichlich 57 Spithamen. Das ist 7 Spithamen weniger als die Stelle, wo die Thymele zurücktritt, $3 + 22\frac{1}{2} + 38\frac{1}{2} = 64$. Auf dieser Strecke von 7 ist das Sehen weniger behindert, der Schwinkel günstiger. Von da ab wird dann das Verhältnis stets günstiger, weil die Sitze sich stets mehr entfernen.

Etwas niedriger stelle ich mir dann die Altarthymele vor, halb so hoch wie gegenüber das Logeion bei α , $7\frac{1}{2}$ = die Hälfte von 15 Spithamen. Er mißt 11 geradeaus. Die erste Spithame bildet eine Stufe von der Tanzthymele her, so daß man von dieser abwärts dann 2 mal, im ganzen $1\frac{1}{2} = 0,36050625$ m, je $\frac{3}{4} = 0,180253125$ tritt; falls man nicht lieber das Altargerüst wieder höher vorstellen und ein Steigen zu ihm hinauf vom Tanzgerüst her annehmen will. Von beiden Seiten her führen Treppen zu ihm hinauf, deren Stufen ich je 10 breit denke, so daß ein *Zygon* von 4, wie beim komischen Chor, auf ihnen bequem Platz hatte, auf den Stellen 1. 4. 7. 10, und dann noch 1 Spithame Abstand von der Thymelewand war, so daß der nächste Choreut dort bequem schreiten konnte.

Da die Säulenwand in Epidaurus 3,50 m, etwa 12 Fuß hoch ist, so erreicht sie ziemlich die höhere Grenze der 10—12 Fuß Höhe, die Vitruv angiebt. Wesseler 'Thymele' Anm. 87 glaubt, wie mir scheint, mit Unrecht, daß nicht die Höhe des steinernen Baus gemeint sei. Mit dieser war die des Ganzen, den hölzernen Überbau eingeschlossen, so ziemlich gegeben,

wenn er als Grundlage dazu dienen sollte und derselbe als steigende Fläche gedacht wird. Denn stark konnte diese Steigung nicht sein. Eben aus diesem Umstand, daß in Epidauros die Säulenwand so hoch war, scheint sich doch die Richtigkeit von G. Hermanns Meinung zu bestätigen, daß Vitruv von dem steinernen Bau sprach, als er 10—12 Fuß Höhe angab. Seine Höhe ist die über dem Fußboden, worauf er steht; und die Orchestra ist allgemein der Ort, wo die *reliqui artifices* auftraten, sei es die unüberbaute oder die überbaute, indem die Höhe des Logeions nicht als die über der Orchestra relativ gedacht ist, mag diese damit übereinstimmen, wenn die unüberbaute gemeint ist.

Sahen nun etwa die auf den Thronen der beiden schmälern Reile Sitzenden schlecht, so waren das doch nur wenig Personen. Und will man dagegen geltend machen, daß doch immer diese wenigen vornehme Personen waren, denen man nicht schlechte Plätze gegeben haben werde, so denke man daran, wie schlechte Plätze zum Sehen die Besucher im ersten Rang, wenn sie der Bühne nahe sind, bei uns haben. Auch kam es nicht bloß auf das Sehen, sondern auch auf das Hören an, was doch nicht gleichermassen gehindert ward. Überhaupt aber ist zu bedenken, daß nur in Beziehung auf die dramatischen Holzbauten sich diese ganze Frage erhebt. Auf die unüberbaute Orchestra, die kyklische Thymele, das nicht verbaute steinerne Pulpitum war der Blick ganz unbehindert.

Für die Dekoration der Scenenfront dienten die 3 Spithamen vor ihr, die nach der orchestischen Analyse des Hippolyt hinter α noch erforderlich sind. Sie werden durch die auf $\delta\gamma\beta$ hinter α schräg vorspringenden Periakten seitlich abgegrenzt, indem durch dies Vorspringen zugleich nach vorn die Grenze bezeichnet wird.

Die Dekoration der Periakten bestand nach Pollux IV 131 in *ὀψίσματα ἢ πύλαις*. Pollux bespricht hier das Äußere, was die ganze innere Dekoration einschließt, sich noch ihr anschließt, und geht dann zu demjenigen über, was sich an die Thymele außen anschließt, um mit den *ἀντισπίματα* zu schließen. Die Periakten waren hölzerne, prismatische, leicht drehbare Gestelle, die auf dem Holzboden gedreht wurden, und zwar nach der Mitte der Dekoration zu, von der sie mit der jedesmal für das Spiel gebrauchten Seite absprangen. Der Leichtigkeit halber nimmt man lieber bloßes Balkenwerk an, und nicht von 3 Bretterwänden gebildete Flächen. Auf dieses Fachwerk hingte man die *ὀψίσματα ἢ πύλαις*. Hinter den Periakten trat die Mauer in irgend einer Art zurück oder waren Thüren (Pollux IV 126, vor welche hin, *πρὸς ὧς αἱ πύλαις συμπερίησαν*), wodurch es ermöglicht ward, sie heranzudrehen. Die der Fremde, die das nicht zur Örtlichkeit des Dramas Zugehörige darstellte, ward seltener bewegt, daher es von ihr *τὰ ἔξω πόλεως ὄντοισα* heißt; häufiger die der Heimat, die das Zugehörige darstellte, daher es von ihr *τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος* heißt, und daß sie, wenn auch keine Scenenveränderung stattfand, die Meergötter hereinführte, die an der Seite des Hafens gedacht sind, welcher zur Seestadt Athen gehörte. Wenn aber die Periakten herangedreht

wurden, so wechselte die der Fremde τὸ πᾶρ, die Darstellung des Alls, des Himmels, Tag und Nacht, wodurch sie, über τὰ ἔω νότως, die Tageszeiten, wann das Stück spielte, angab; die der Heimat aber vertauschte die Gegend, die bei der Stadt. Die Parodos der Heimat — μέντοι, weil die Bedeutungen von rechts und links dabei andere als bei den Periakten sind — führt vom ἄγρός, dem der Stadt gehörigen, oder aus dem Hafen oder aus der Stadt, ihr selbst. Eine allgemeine Symbolik hat man ihr nicht, wie der Periakte der Heimat, beigelegt, die nicht bloß Meergötter, wohl unten am Gestell auf einer Platte ruhend, herbeiführte, während darüber θάλασσα, λιμὴν abgebildet war, sondern auch πάνθ' ὅσα ἐνερθίσματα ὄντα ἢ μηχανὴ φέρειν ἄδυναμι (Pollux IV 126). Sie war zu dem Ende wohl etwas stärker als die Periakte der Fremde gebaut. Sie und nicht die der Fremde dazu zu wählen, kam wohl daher, daß die meisten ἐνερθίσματα nicht aus der Ferne, sondern aus der Nähe kommen, und daß es eben deswegen zweckmäßig war, sie für solche Fälle schon als Periakte der Heimat etwas stärker einzurichten. Die der Fremde ließ man leichter, um nicht unnütze Mühe zu machen. Durch die Parodos der Fremde kamen die, die ἀλλὰγθεῖν, anderswoher als vom ἄγρός der Stadt, vom λιμὴν, von der Stadt, πόλις, zu Fuß kamen, nämlich nicht durch die Luft, wovon nachher gehandelt wird; anderswoher, natürlich dann durch den ἄγρός der Stadt oder durch Hafen, Stadt, doch nicht von diesen. Durch die Luft aber kamen die mit der μηχανὴ katexochen Kommenden, Götter und Helden, die ja eben aus der Fremde kamen, falls sie nicht in der Luft blieben. Diese, ἢ μηχανή, lag über der Parodos der Fremde. Mehr darüber im Hippolyt bei der Erscheinung der Artemis.

Die Dekoration zwischen den Periakten hat von der Szenenfront an 3 Spithumen zur Verfügung. Glykera konnte in solchen προσηκνύοις gut stehen, etwa durch ein rundes Loch in einem ὄρασμα sehen; wie das ja auch bei unsern bemalten Theatervorhängen geschieht. Benutzte man so, wenigstens streckenweise, den ganzen Raum, so kann man darin zwischen der festen Szenenfront und der Dekoration gehen. Für diese brauchte man eherner Gestelle, hohe Staffeleien, nicht hohe an der Bühnenwand befestigte, sie verdeckende, bewegliche Dekorationen. Vgl. Niemann über Aspendos, zitiert in Zeitschr. f. bildende Kunst, Seemann, 1891, Juli, S. 231 aus Städten Pamphylions und P von K. Lanckoronski. Bei dem ehernen Proscenium, das Alexander d. Gr. bauen wollte, handelte es sich um einen prächtigen ehernen Boden, und daß die Dekoration im ganzen und großen nicht Holz war, dafür spricht Vitruv 116, 7 ff, wo die *calcar* im Gegensatz gegen die übrigen *scenae* aus Holz gemacht sind, falls dort nicht bloß an den undekorierten festen Bau gedacht ist. Für die erwähnte Art der Dekoration spricht folgende Kombination.

Zunächst mußte die Dekoration nicht höher als die Periakten sein, von denen sie begrenzt war. Sodann sind Andeutungen in ein paar Stellen gegeben.


Bei Varro r. r. ed. Keil III E 4 heißt es: *Perticae inclinatae ex humo in parietem, et in eis transversis gradatim modis intercellis perticis annexis*

ad speciem cancellorum scaenicarum ac theatri. Solche Gestelle, oben und unten gleich breit zu denken, damit keine Lücken bleiben, wurden schräg angesetzt an die Mauerfront der *scena* und, denke ich, um die Zuschauer-sitze der Vornehmen in der Orchestra, wie ich *ac l'estré* auffassen möchte, hier an eigens gemachte Rücklehnen, um die Vornehmen von dem gewöhnlichen Publikum abzusondern.

Dafs die *cancelli scaenici* ebern waren, nicht hölzern, wie Varro's Gestelle zum Sitzen von Höheren, möchte ich aus den Erklärungen des Lemnia *σκηνή* entnehmen, worin über griechischen Theaterbau späterer Zeit gehandelt wird, der noch nach Aufgehnng eines vom Schauspielplatz gesonderten Chorplatzes Einrichtungen alter Zeit erhalten hat. Die Stelle des *scriptor eruditus*, cuius *particulae quaedam ex integra narratione Suidas dixerat* (Bernhardy), woraus Gregor. Nazianz., Elym. Magn., Phavorin. d. r. schreiben und andere *particulae* direkt und indirekt haben, enthält etwa Folgendes: *σκηνή* ἐστὶν ἡ μίση θύρα τοῦ θεάτρου. *περισκήνια* δὲ καὶ *παρασκήνια* τὰ ἐνδοθεν καὶ τὰ ἔνθεν καὶ ἔξθεν τῆς μίσης θύρας. *χαλκὰ κάγκελλα*, ὧν τὰ ἐντὸς καὶ τῆς μίσης θύρας. *σκηνή* δὲ καὶ ὁ τόπος ὁ ἐκ *σανίδων* ἔχων τὸ ἴδιον, *παρασκήνια* δὲ τὰ ἔξθεν καὶ ἔνθεν τῆς μίσης χώρας [θύρας?]. καὶ ἵνα σαφέστερον εἴπω, *σκηνή* ἢ μετὰ τὴν *σκηνήν* εὐθεὺς καὶ τὰ *περισκήνια* καὶ *παρασκήνια* ἢ ὀρχήστρα. αὕτη δὲ ἐστὶν ὁ τόπος ὡς εἴρηται ὁ ἐκ *σανίδων* ἔχων τὸ ἴδιον, ἐφ' οὗ καὶ *διατρέχουσιν* οἱ μῦθοι. ἵνα μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου, τετράγωνον οἰκοδόμημα, κινόν, ἐπὶ τοῦ μέσου, ὃ καλεῖται *θυμὴ* παρὰ τὸ θίμν. μετὰ τὴν *θυμὴν* ἢ *κονίστρα*, τουτέστι τὸ κάτω ἴδιον τοῦ θεάτρου.

Der Verfasser dieser Erklärungen (vgl. dazu Wecklein, Philol. 1872, 439 f.; Rohde, Rhein. Mus. N. F. 1883, 258; A. Müller 'Griech. Bühn.-Alt.', 1886, 131 Anm. 2) will deutlich sprechen; ἵνα σαφέστερον εἴπω, sagt er, und er wiederholt genauer das ἀσαφέστερον Gesagte. Er unter-scheidet *σκηνή* als *θύρα* und *σκηνή* als *χώρα*, ὀρχήστρα. Dies ist der Ort, wie gesagt, der den Boden aus Brettern hat. Nur 1 solchen Ort also giebt es. Dafs er etwa 2 Teile habe, einen höheren, *λογίον*, und einen niedrigeren, *θυμὴν*, die zusammen ὀρχήστρα hiefsen, davon sagt der Erklärer nichts; und da er recht deutlich sprechen will, so ist auch nicht anzunehmen, dafs das seine Meinung sei, die er nur nicht ausspreche. Weiter: ἐφ' οὗ καὶ *διατρέχουσιν* οἱ μῦθοι. Das *καὶ* hat nur Phavorinus. Man kann also daraufhin nicht erklären: worauf (selbstverständlich Tragöden und Komöden, aber auch — und das bezeichnet den Ort deutlich) die Mimen sich zur Schau stellen. Auf welchem, dem ganzen (nicht ἐν ᾧ = innerhalb dessen, in einem Teile von dem) die Mimen sich zur Schau stellen. *διατρέχουσιν* findet sich nur bei Kirchenschriftstellern; Polybios *ἐκδιατρέχειν* in gering-schätzigem Sinn. Die Stelle Gregors von Nazianz, ed. Migne, Patrol. tom. XXXV 993 C, wozu das Scholion gesetzt ist, bezieht sich auf seine Mutter. Sie ist . . . ἐν ἐπισταμίνῃ κάλλος, τὸ τῆς ψυχῆς, καὶ τὸ τὴν θίαν εἰκόνα ἢ συντηρεῖν, ἢ ἀνακαθεῖν εἰς δύναμιν τοὺς δὲ ἡραποὺς καὶ τεχνητοὺς κόσμοις, ταῖς ἐπὶ τῆς σκηνῆς (sic, von dergleichen wimmelt der Text) ἀπορρίψασα

Gregor meint weibliche, von Weibern gespielte Rollen, vgl. Sommerbrodt zu Lucian. de saltatione 28, und denkt natürlich an die Bühne seiner Zeit. Er hatte seine Ausbildung auch in Athen erhalten und kannte wohl das βῆμα θεήτων des Phädrus. Da jedoch die Pantomimen allgemein verbreitet waren und der Epitaphios auf seinen Vater mehr gegen Ende seines Lebens, † 390, fällt, so wird er in jener Stelle dieser Rede, wo nicht τοῖς μύθοις, sondern bloß τοῖς steht, sc. γυναιξίν, verächtlich, nicht speziell an Athen gedacht haben. Der Erklärer jedoch that es, indem, wie die Erwähnung des Dionysos zeigt, die Erklärung sich auf die athenische σκηνή insonderheit bezieht. Hatte er sie auch aus älterer Quelle, wie auch ja schon Suidas im 10. Jahrh. sie hat — er im 11. Jahrh., Kirchhoff im Hermes a. a. O. 487 — und es bei ihm noch ἔστι heißt, so war doch auch diese wohl, nach dem Gebrauch von θιαγεῖσθαι zu schließen, eine von einem Christen stammende. Was nun dieser wohl selbst in Athen gesehen, verallgemeinert er, und so der Scholiast zum Gregor, auf die spätere Form der σκηνή überhaupt. Auch zu 115 C, 116 A ed. Bened. Maurina, 604 C, 605 A Migne, wo Gregor. contra Julian. I sagt: τοῦτο γέλοιον μᾶλλον ἢ λυπηρόν, καὶ εἰς τὴν σκηνὴν ἀποπεμπόμεθα, spricht das Scholion von οἱ μῦθοι, und zwar παλαιοί, und im Gregor selbst werden wir dadurch, daß er bald darauf die Zeit Julians εἰς τραγῳδίαν εἰς κωμῳδίαν nennt, nicht von den Pantomimen aufs Drama gewiesen. Diejenigen, welche über jene Tragödie oder Komödie schreiben, thun es in Worten, wie er es auch thun will; aber jene Zeit selbst ist ihm eine thatsächliche Tragödie oder Komödie. Das andere Scholion aber zu Σκηνή in der Oratio in laudem patris versteht alle nachahmenden Darsteller und schließt die Tragöden und Komöden des Dianas nicht aus, hebt sie jedoch nicht hervor, sondern denkt vorzüglich an die Pantomimen. Diese wurden von einem Schauspieler, vom Gesang eines Chors, der längst nicht mehr tanzte, begleitet. Als Justinian die Staatsleistungen einstellte, trat der Pantomimus aus dem öffentlichen Leben zurück, Sittl a. a. O. 250. 246. 251. Der Scholiast hat, wie das Etym. M. und Phavorinus, βωμὸς ἢ τοῦ θιονύσου, während Suidas ἔστι hat, was das Ältere sein möchte, indem der Verfasser der Erklärung aus Autopsie schrieb. Über die *planipedes* vgl. Wieseler 'Thymele' S. 78.

Der Altar des Dionysos nun, die θυσία in dieser Erklärung (die Figur  bei Suidas möchte ich als Grundriss des Altars und der Stelle des Dionysos dabei ansehen), war ein vierecktes οἰκοδόμημα. Dies Wort deutet auf eine gewisse Größe. Vom römischen Theater ist keine Rede; dort folgte auf den Aufführungsplatz kein Altar, sondern die orchestra, worin die Senatoren saßen. Leer; nicht leer auf der Mitte seiner Oberfläche, als ob auf deren Seiten sich etwas befunden hätte, sondern = leer, in welchem nichts war, während unter der eben genannten ὀρχήστρα, dem Aufführungsorte, allerlei war, Maschinen u. s. w. Auch an eine Höhlung im Bauwerk ist nicht zu denken; denn das ganze ist leer, also auch das ganze hohl. Nicht zu vergleichen sind daher die Schol. zu Eurip. Phön. 274. 284: ἐσχάρα μὲν κυκλῶς ὁ ἐπὶ γῆς βόθρος — ἐσχάραι τὰ κοιλώματα

τῶν βωμῶν — βωμὸς τὸ περιέχον τὴν ἱερὰν οἰκοδόμημα — βωμὸς μὲν γὰρ ἴστωι ὁ εἰς ἕπος οἰκοδομημένος καὶ ἀράβασιν ἔχων, ἱερὰ δὲ ἡ ἐν τιμῇ γῶσι περὶ γῆν βύσις βωμοῦ τῶν ἱερῶν ἄνδρα ἀναβάσας. Valcken. *forca sine craticula imponcbatur*. Vgl. in Thyrs von Schliemann Cap. VI Dürpfeld über die Opfergrube in der Aule; in den Mittheilungen des Instituts in Athen II 233 Köhler über den polygonal ausgemauerten 2,20 m tiefen Schacht mit Quaderanlage an der Mündung in einer 3 m hohen Plattform, der einen gewachsenen Boden hat; und in den Untersuchungen über Samothrake denselben über den altarartigen Opferstein in der Blisnizza auf Tamar, mit ganz hindurchgehender, senkrechter, trichterförmiger Öffnung, worunter im Boden abermals eine kleine Vertiefung ist, und II 25 über das auch bis auf den gewachsenen Boden hinabgehende κοίλωμα. Die Erde selbst sollte bei den chthonischen Kulte das Blut trinken. Dafs die ὀρχή des περιεργῆς ἁλός in der Mitte der kyklischen Orchestra zu Epidauros ein bis auf den Boden durchgehendes Loch gewesen sei, wie man nach diesem Namen und der Vermutung, sie sei eine ἱερὰ gewesen (Hesych. von 1881, Ἄναξ. S. 20, 4. 5; 21, 1 verglichen mit der Bezeichnung ὀρχή S. 19, 13 für die in die Erde gehenden je 2 Löcher am Ende des Kanals vor den steinernen Querriegeln; und S. 21, 2 daselbst), denken möchte, ist dort nicht ausdrücklich gesagt. A. Müller 'Griech. B.-A.' S. 38 bezeichnet die ὀρχή als ein Dübelloch von 0,085 Breite und 0,05 Tiefe. Die kreisförmige Einsenkung in der römischen Pflasterung zu Athen, 0,02 tief, 0,51 im Durchmesser, vgl. Leop. Julius in Lützows Zeitschrift S. 204, ist nach dieser Bezeichnung kein durchgehendes Loch. Der Stein in Epidauros hat nach Hesych. a. O. S. 20, 2 einen Durchmesser von 0,71 m; der viereckte Marmorblock in Athen an der analogen Stelle μέτρος 1, 05, πλάτος 0,70 nach der Archäol. Ephim. 1862, S. 102, 10—6 v. u. Für die Errichtung eines οἰκοδόμημα περιέχοντος über diesen Stellen bieten also Form und Gröfse des ἁλός und der πλάτος keinen Anhalt. Das ἐν τῷ μέτρῳ bezeichnet die Stelle, wo das οἰκοδόμημα stand. Heifst es: von der Mitte, von ihr, der Orchestra? Aber es steht ohne αὐτῆς, absolut. Es heifst: auf der Mitte schlechtin, d. i. der des Theaters. Dafs dieser βωμὸς auch βῆμα für Musiker und Rhabduchen gewesen sei, davon ist nichts angedeutet. Dafs in Athen die Darstellenden den Altar und also auch den Gott, diesen also auch im Rücken umschritten, davon ist auch nichts gesagt. Er stand nach der ὀρχήσσεια, wenn man von der μέση θύρα herkam; auf der Orchestra waren alle Schaustellungen in späterer Zeit, auch zur Zeit der Quelle des Scholasten die der μέση.

So lange der Altar noch hingestellt wurde, behielten, denke ich, der Altar und der Gott ihre geweihten Stellen, die sie hatten. Jedepfalls wird der Kaiser Julian dafür gesorgt haben; und diese Einrichtung hatte Gregor doch wohl persönlich noch gesehen und hatte sie bei seiner Rede, seiner *invenio I. in Iulianum*, im Sinn. Und die Einrichtung der Scenofronte an sich so wie für die Dekoration blieb damals doch wohl wesentlich auch dieselbe.

Die echnen Cancellen wurden nach Bedürfnis mehr oder weniger schräge an die feste Front gestellt, unten auf dem Fußstreifen gegen eine Leiste, in der Höhe irgendwie an der Mauer befestigt, um sie besonders auch für den Fall von Wind zu sichern. Auf sie wurden Gewebe und Tafeln, eingewirkte und mit Öl gemalte Bilder enthaltend, gelegt, an den Querstangen befestigt, von ihnen herab gehängt. War der ganze Raum von 3 Spithamen vor der Mauer benutzt, so konnte jemand bequem zwischen Dekoration und Frontmauer stehen, sich bewegen; so Glykera in den *προσκήνιος*.

Die Dekoration stellte nur das Nächste um die Thüren dar, wozu man sich, davon angeleitet, das Weitere hinzuzudenken hatte. Wie sollte man sonst auch z. B. Höhe und Breite von Palästen in richtiges Verhältnis gebracht haben? Wie konnte man überhaupt die ganze große Frontmauer dekorieren? Wie sollte das zu den Dimensionen des auf den Periakten Angedeuteten stimmen?

Σκηνή nun ist die mittlere Thür ins Theater (welche Anschauung auch bei *εἰσόδος, παράδος, addus* allgemein stattfindet). Dahin geht durch sie der Erklärer in seiner Vorstellung, in den Schauraum, den Raum des Schauens und Geschautwerdens, den gesamten, vgl. nachher *τὸ κάτω ἴδαρος τοῦ θεάτρον*; nicht bloß der Bühne, wie Isidor. Orig. X 253: *Scenicius, qui in theatro agit. Theatrum enim scena est*, und nicht bloß des Zuschauerraums, wie Isidor. Orig. XVIII 42: *Theatrum est, quo scena includitur, in quo . . . omnes inspicunt*. Vgl. Wieseler, Ersch und Gruber LXXXIII, 229, 230, Anm. 144; Wecklein, Philol. 31, 439; A. Müller 'Griech. B.-A.' 18, 49. Die *μέση θύρα* ist nicht die aus dem Hyposcenium, aus der Säulwand in Epidauros, Θ, wie eine solche sich auch in Assos findet.

Σκηνή ist aber auch eine *χώρα*, die Bühne. Daß auch dies dem Suidas im Sinne lag, dafür spricht, daß bei ihm sofort folgt: *καὶ Σκηνίτης, ὁ ἐν τῇ σκηνῇ*.

Die *παράσκήνια* zu beiden Seiten der *χώρα* sind die vorspringenden Flügel, Bauten; die zu beiden Seiten der *θύρα* aber *χαλκὰ κάγκελλα*. Zwischen den Flügeln liegt die *σκηνή* als *μέση χώρα*. Ob die Betonung *Σκηνή* im Lemma des Etym. Magn. einen Sinnunterschied andeuten soll? Sie steht das erste Mal vor der Bedeutung *μέση θύρα*, scheint sich aber sonst nirgends zu finden. Bei den Emendanda in Contextu ist nichts bemerkt.

Periscenisches, Umscenisches und Nebenscenisches, Parascenisches aber ist das von innen von der mittleren Thür und von dieser wie jener Seite der mittleren Thür (Befindliche); wozu das innerhalb, auch der mittleren Thür (Befindliche) gehört, eberne Cancellen. Von innen von der mittleren Thür ist = aus dem Scenengebäude her. So Sophokl. Elektra 78, 79 *θεῶν . . . ἔδον*, von der Thür her innen (vgl. 324 *δόμων*, Krüger 'Dial. Synt.' § 46, 1. 6), drinnen höre ich. Die Gitterthüren werden von innen her zugeschlagen. Innerhalb, *ἐντός*, wo, im Raum der Thüröffnung. Der Erklärer geht durch die geöffnete Gitterthür und dann durch die Thüröffnung. Die Cancellen der Gitterthür schlagen in die offenen *καταί* hinein. Die Pfosten

sind von einer gewissen Breite, in der Richtung von außen nach innen, an der innern Ecke sind die *calvae*, an der äußern die *Camellen*. Von der Mitte nach den Pfosten hin, an diesen nach innen, und von diesen nach außen an den Seiten der Mauerdicke laufen sie bis nach außen. An ihnen dienen Tücher zur Dekoration vom Innern der ganzen Thüröffnung von den Gitterthürflügeln bis an die Pfosten und an Pfosten und inneren Seiten der Mauerdicke herum. Die *valvae* sind massive, hölzerne, prächtige, ins Innere des Gebäudes schlagende Thürflügel; Wieseler 'Theat. und Denkmal' IX 15. Auch so werden bei Dramen dekoriert. Die Dekoration der Mitte zwischen den Periklyten kann nicht höher als diese sein; vgl. auch Pollux IV 121: ἡ μέση . . . δεξιὰ ist dies und das, ἡ ἐπιστήμη . . . ἑρὸν . . . ἡ ὑπὸ καὶ 128 καὶ ἐκείνην θύραν, ὁμοίη καὶ ἐκείνην οἰκίαν. Die Cancellen reichten wohl nicht bis an die Höhe des untersten Stockwerks.

Im Hippolyt sind Kypris und Artemis durch Bildsäulen dargestellt, weil Artemis bekränzt ward. Die Cancellen mußten daher sehr dicht, steil an der Mauer stehen, damit die Bildsäulen vor der Gebäude Dekoration waren, und ἐπαύρα mußten noch hinter den Bildsäulen hängen. Ein Dekorationswechsel wird dadurch erschwert; er findet auch im Hippolyt nicht statt.

Mit der bisherigen Entwicklung der Begriffe stimmt überein Isidor Orig. XVIII 43: *Scena locus in modum domus instructa cum pulpito* (vgl. Vitruv. 120 *scenarum minoreque u. s. w.*), *qui pulpatus orchestra vocabatur, ubi cantabant comici tragici, atque saltabant histriones et mimi* (Darsteller poetischer Tadeln durch *molus corporis*, nach Isidor). Diese *orchestra* ist dieselbe, wovon das eben besprochene Scholion zu Gregor v. N. handelt. 47: *Thymelci erant musici scener, qui in organis et lyris et citharis prae-cantabant. Et dicti thymelci, quod olim in orchestra stantes cantabant super pulpitu, quod thymele vocabatur.* In der *orchestra* standen sie; sie sangen *super pulpitu*, doch nicht = auf einem *pulpitu*, *quod* auf einem *pulpitu* stand, *qui orchestra vocabatur*, sondern, in *pulpitu-orchestra* stehend, sangen sie über ein *pulpitu-thymele* (so besser als: sie sangen über einem *pulpitu*). So wird die Stelle zu einem ausdrücklichen Zeugnis für das Vorhandensein eines *pulpitu* vor einem *pulpitu*, eines Aufführungsgerüsts *thymele* vor einem Aufführungsgerüst der *comici tragici histriones mimi*. Aber *olim*; der *pulpitu*, der *orchestra* hieß, war damals nicht das einzige Aufführungsgerüst. Isidor braucht den Namen *orchestra* auch für die alte Zeit des *olim*, weil er ihn einmal für das Gerüst gebraucht hat, das an sich ein Sprechplatz war, das aber, als das eigentliche Tanzgerüst davor aufhörte, erweitert und zugleich zum Tanzplatz der *histriones et mimi* ward und nun insofern den Namen *orchestra* erhielt; er braucht den Namen *orchestra* wegen der Identität des kleineren und des erweiterten Gerüsts. Als kleineres hatte es noch ein anderes Gerüst, *thymele*, neben sich. Die *musici* für die *thymele* standen also *olim in orchestra* = *pulpitu* des Logeions. Als Stelle denke ich mir die Mitte, und je 1 Musiker rechts und links von dem Ort, wo man in der Mitte eine Treppe von der *Thymele* aufs Logeion brauchte und ansetzte, wenn sie nötig war; oder besser wohl noch, da sie hier doch

dem Blick etwas hinderlich waren, je 1 an den Enden des Logeions bei den Vorsprüngen, wo sie auch nach den Parodoi *praeire* konnten und dieselben Treppenstiegen wie die Rhabduchen nach der Thymele hinab zur Verfügung hatten, wenn sie nach der *aisodos* und vor der *egodos* des Chors sich zu und von ihrem Standort zu entfernen hatten, nachdem ihn einer bereingeführt hatte und wenn ihn einer herausführen sollte. Dort *praeinebant* auch den Schauspielern.

So bedeutete *orchestra* ursprünglich das Ganze, ehe das Drama entstand. Dann ward ein Teil davon fürs Logeion abgenommen und der Name *orchestra* auf den größeren Teil beschränkt. Nachher übernahm das Logeion auch dessen, modifizierte, Funktion für den Tanz, und das Ganze hieß wieder *orchestra*, mit dem Unterschied, daß es erst ein kreisrundes, dann zuletzt ein oblonges war. Zur Zeit des *olim* war die Zweiteilung. Vorher aber scheint der Kreis ein größerer und ein kleinerer, wohl für verschiedene Rundtänze, gewesen zu sein. Denn der kleine Kreis in der *ισθμῶν περιπέλεια* zu Epidauros, dem ein analoger in Athen entspricht, ist es nicht, wovon das Segment fürs Logeion abgenommen ist, sondern der größere mit der excentrischen Lage, der dann noch durch den 2. und 3. Bogen für die Orchestra vorm Logeion erweitert ist. So findet sich auch in Athen noch im Scenengebäude unter ihm ein Rest eines alten Orchesteranges; s. Dörpfelds Angabe in A. Müllers 'Gr. B.-A.' S. 416.

Σκηνή war zunächst *ἡ ἀπὸ ἑλάνῃ ἢ περιβολᾶν οἰκία*, Hesych. Aus einer solchen, allmählich größer gemachten, trat der Schauspieler, der sich in ihr kostümierte, während ihre Front nach Umständen mit Thür, Vorhang verdeckt und noch dekoriert ward. Die vergrößerte Vorderseite erhielt mehr Thüren, später die konventionellen 3. Um der Akustik willen erbaute man den Bau der Scene mit dem Zuschauerraum und legte man oben Theologeion und Maschinerie an. Die Parodoi, früher offen, schaffte man durch vorspringende Flügel ab, um das Pulpitum, auch namentlich der Resonanz wegen, besser abzuschließen, verwandte diese Flügel zu mancherlei Zwecken, als Aufbewahrungsorte u. s. w., und richtete die Stücke so ein, arrangierte alte so, daß man die offenen Parodoi nicht mehr brauchte. Das größere Ganze ist allmählich aus dem Einzelnen, Kleineren entstanden, nicht das Allgemeine spezialisiert (was Wieseler 'Thymele' 3 meint). Vgl. auch Wieseler 'Theat. u. D.' S. 62, 7—3 v. u. Das Wort *θύρα* bedeutet nicht bloß die Öffnung, sondern auch das diese Verschließende; Iliad. 24, 453. 4: *θύρην δ' ἐξέμοιβρος ἐπέβλεψεν εἰλάτωρος*. Wenn Vitruv 119 sagt: *uti mediae calvae ornatus habeant aulae regiae*, so mußten sie darum doch so gut dekoriert werden wie die Periakten, die *loca ad ornatus comparata*; denn das Stück spielte doch nicht immer vor einer *aula regia*. Mit Pollux stimmt überein, daß dann die *calvae* diese Dekoration hatten, nicht die ganze *frons scaenae*, die mit ihrer Theatereinrichtung doch nicht einer *aula regia* gleich. Die *hospitalia* sind nach 150 *domusculae habentes proprias ianuas, trichina et cubicula commoda*. Auch dieses bezieht sich auf die Dekoration. Denn die Steinwand bestand doch nicht aus einer schmalen,

hohen *regia* in der Mitte, mit 2 *domunculae habitules proprias* ummauern. Pollux hat nur 1 *θεῶν* und eine *εἰρηή*. Gäste wurden wohl auch mitunter in der Nebenwohnung der Familie untergebracht.

Der ganze Theaterbau war auch nicht aufs Drama allein berechnet. Dafür ist auch anzuführen, was Vitruv von der Einrichtung der *edra* auch fürs enharmonische Geschlecht sagt, welches in der Tragödie nicht vorkam. A. Böttcher sagt, Gegenwart 1881, Nr 23, 264, daß in Griechenland sowohl die Kirchenmusik als auch der eigentlich nationale Volksgesang unter den Hirten der Berge zwischen den Halbtönen unserer diatonischen Leiter noch jene feineren Abstufungen besitzt, die dem ältesten griechischen Gesange eigen waren. Und nach Helmholtz 'Tonempfindungen' 431 halten die Orientalen noch jetzt Vierteltöne fest. So ist denn auch, trotz dem, was Aristoxenus über die Schwierigkeit und nachlassende Übung dieses Geschlechts sagt, nicht so unglaublich, was Vitruv 114 ff. über das korinthische und andere, italische, Theater in dieser Beziehung meldet und vorschreibt. Man muß nur festhalten, daß das Theater nicht bloß fürs Drama, sondern auch für andere Aufführungen diente.

Die vorspringenden Seitenflügel waren nicht dekoriert; die Dekoration schloß mit den Periakten ab. Tölken ('Über die Eingänge u. s. w.' S. 59 f. in 'Über die Antigone u. s. w.' macht geltend, daß sie dann nicht *παράσκηνα*, sondern *παροσκήνα* hätten heißen müssen. Daraus jedoch, daß *προσκήνιον*, das horizontale, einen Raum bezeichnet, wo die Schauspieler auftraten, folgt nicht, daß neben der *χώρα*, die *σκηνή* hieß, *παράσκηνα*, Nebenszenisches, nicht undekorierte Flügel, die der späteren Zeit zu den Seiten dieser *χώρα*, mit breiten und hohen Mauern bedeuten können. Daß *θυρία* bei den *παράσκηνα* mit Bezug auf *σκηνή* = die *μέση θυρία* zu ergänzen sei, davon fehlt jede Andeutung, und die Stellung des *καί* vor *τῇ*; *μέσης θυρίας* in den erörterten Erklärungen des Scholiens zu Gregor v. N. (s. o.) giebt gerade das Gegenteil an, daß nämlich *παράσκηνα* auch *ἐνθὲρ καὶ ἐνθὲρ* der Mitteltür, also auch der Nebenthüren gewesen seien. Parascenien in diesem Sinn sind nicht *θυρία*, sondern neben der *θυρία* wie neben *θυρία*. Das Suffix *-ιον* ist hier nicht ein substantivisches, Kühner 'Ausf. gr. Gr.' I 706 γ und 3, sondern ein adjektivisches, ebenda 717 f., wovon dann der Plur. Neutr. substantiviert ist.

Aus der Bezeichnung der Thymele als eines *οἰκοδόμημα* und aus dem Umstande, daß es heißt, nach ihr komme die Konistra, könnte man schließen wollen, sie gehe quer über den ganzen Platz vor dem Logeion. Doch mit Unrecht. Der Erklärer kommt in Gedanken aus der Mitteltür, geht geradeaus in der Mitte, über das Gerüst, Orchestra, kommt dann auf den Altar, wohinter er zuletzt geradeaus auf die Konistra trifft. Über die Breite der betreffenden Abteilungen des Raumes, wie weit sie nach links und rechts von dem Erklärer sich erstrecken, ist daraus nichts zu entnehmen.

Ein paar Bemerkungen über das Theater in Athen schliesse ich noch an. Die Entfernung zwischen den untersten Ecken der zweiplattigen Stufe beträgt 22 m, etwas über 91 Spithamen, die = 21,8707125 m sind. Von

dieser Stelle an bis 13,26 von yz , der Szenenfront, bildet die Kante dieser untersten Stufe eine Parallele mit der Kante hinter der Reihe der Throne, welche Parallelen 3,10 von einander abstecken, während ein Thron durchschnittlich 0,60 Tiefe hat; s. 'Neue Messungen', Altonaer Programm 1883, und Leop. Julius in v. Lützows Zeitschrift XIII S. 198. Auf dem Platz vor den Thronen ist also Raum genug, um eine Treppe an eine 91 (mit Rand 92) Spithamen breite Thymele anzusetzen.

Wenn man den Steinstreifen an der innern Seite des aus griechischer Zeit stammenden Wasserlaufs von seinem halbkreisförmigen Teil an nicht in Tangentenrichtung, sondern kreisförmig fortgesetzt denkt, so würde dieser volle Kreis mit seinem nächsten Punkte, wie in Epidaurus, nach Maßgabe der 'Neuen Messungen' berechnet, von yz 3,89 m entfernt sein. Der Wasserlauf ist in seinem halbkreisförmigen Teil, wie in Epidaurus, von der untersten Stufe begrenzt.

Auf den Thronen ist das Auge des Sitzenden von einer 91 Spithamen breiten dramatischen Thymele ungefähr 3 m, etwas weniger bei den Tangenten entfernt: 3,10 — Rücklehne und Kopf des Sitzenden. Die Basis der Throne ist, Altonaer Programm 1882 S. 8, über dem Boden der Orchestra an deren Seite 0,36; dazu, was etwa die Dicke der römischen Pflasterung über dem alten Boden ausmacht; dann anderseits die Höhe des Sitzes, eines Polsters, des Leibes. So kommen wir nicht auf weniger als in Epidaurus. Auch der Abstand des nächsten Punktes des Logeions vom nächsten $\theta\phi\iota\omicron\varsigma$, 9,15 m von yz Nordseite bis an den Thron, 'Neue Messungen' S. 4, ist nicht weniger als in Epidaurus die analoge Entfernung.

Rechts und links vom Bühnengebäude sind, Dörpfeld a. a. O. S. 415, Vorbauten, 5 m tief, 7 m breit, von denen in späterer Zeit ein Stück abgeschnitten ist. In älterer Zeit mögen dort, wie in Epidaurus, ansteigende Parodoi, also noch keine Gebäude gewesen sein. In dem nach Dörpfeld circa 20 m langen Raum sind später eine feste Scenerie, Proscenium, von 10—12 Fuß Höhe, angelegt gewesen. Da man später die Chöre ganz wegließ, Dion. Chrysost. Orat., L. Dindorf I, 288, vgl. Welcker 'Gr. Trag.' 1320, so mußte man die Stücke arrangieren; dasselbe war nötig, wenn darin Partien vorkamen, zu deren Aufführung jene offenen Parodoi nötig waren. Zu Lykurgs Zeiten aber war der Chor noch nicht so weit abgekommen, daß man beim Theaterbau auf eine für ihn herstellbare Tanzthymele keine Rücksicht mehr nahm.

Daraus, daß sich Reste eines polygonalen Ringes unter dem Bühnengebäude noch erhalten haben, ein kleiner Rest an einer Stelle und Andeutungen an einer davon hinreichend entfernten, folgt nicht, daß es vor dem Bau des 4. Jahrhunderts nur eine große, kreisrunde Orchestra gab; a. a. O. S. 416. Haben sich diese Reste bis jetzt erhalten, warum kann die Zertrümmerung und können auch ähnliche Überbauung, Überbauungen nicht schon längere Zeit vor Lykurg, vielleicht stückweise, stattgefunden haben? Wie hoch ist dieser polygonale Ring von etwa 24 m Durchmesser? Wurde er, mit Erde oder anderem gefüllt, zu einem erhöhten Tanzplatz?

selbst mit Holz im Innern überbaut? Über einem Teil von ihm das hölzerne Bühnengebäude jährlich erbaut? Man kann nicht viel aus jenen Resten schließen, auch nicht, daß dem 5. Jahrhundert kein Stein des jetzigen Zuschauerraums angehören könne; selbst nicht, daß jene Teile einem ganzen Kreis angehörten.

Ich knüpfe nun, zu dem Theater in Epidaurus zurückkehrend, an dieses eine Erklärung der bekannten Angaben der Alten über das Links und Rechts in den auf die theatralischen Dinge bezüglichen Benennungen an.

Diese haben übereinstimmend den Sinn, daß sie von der Richtung aus gedacht sind, welche der jedesmal Schreitende, Stehende hat; und dies läßt sich durchführen, wenn wir unter den *ἐπίδης*, durch die der Chor trat, Thüren und Wege — *ἐπίδης εἰς τοὺν δόμον* — an der Stelle ungefähr der rechteckigen Prosceniumsvorsprünge *H*, *H'* und *I*, *I'* in Epidaurus denken. Eine Schwierigkeit macht *ἐπίδος*, *ἐπίδης*, insofern *ἐπίς* von Randbogen gebraucht wird und es sich um die jährlichen hölzernen Scenenbauten in Athen handelt, die hier denn typisch für die Bedeutung geworden sind. Indessen, wie man auch erklären mag, die Worte *ἐπίδος*, *ἐπίδης* stehen einmal da, und es heißt, daß durch solche der Chor in dem alten athensischen Holzbau eintrat. Wie die Griechen anderswo, später bauten, davon ist nichts gesagt.

Die Pylonen, *Δ*, *E* und *M*, *A* in Epidaurus, können nicht gemeint sein; denn darstellende Personen treten nicht von der Straße, sondern von irgend einem inneren Ort her ein.

Nur 2 *ἐπίδης* gibt es; denn es heißt: *διὰ τῆς ἐπιστροφῆς διῆκας ἐπίδης*.

Da der *χορός* durch die *ἐπίδης* zieht, so sind nicht Eingänge auf Logeion zu verstehen, weil er dieses doch nur selten, ausnahmsweise betritt.

Von den gerade und schräge hereinführenden Thürpaaren in Epidaurus *H* und *I*, *Z* und *K* können die letzteren nicht wohl gemeint sein, weil sie mehr als die ersteren in die *εἰσόδος* der Zuschauer führen und es eben darauf ankommt, Zuschauer und darstellendes Personal möglichst bestimmt zu sondern.

So muß man denn unter den *ἐπίδης* Thüren im allgemeinen von der Art, Lage wie *H* und *I* in Epidaurus verstehen.

Tritt man durch die *μέση θύρα* aus dem Scenengebäude aufs Logeion hinaus, so liegt rechts die Thür des *ξενών*, links die der *πόλις*. Vitruv nennt sie *hospitalia*. Diese beiden Thüren können nicht *τὰ ἔξω πόλεως*, *τὰ ἐκ πόλεως*, *πάντα τὰ ἐκ λιμένος* bedeuten, weil ein *ξενών* nicht *ἔξω πόλεως* liegt, wenn man ihn zur *μέση*, als der Wohnung des Inhabers, die auf der andern Seite *τὰ ἐκ πόλεως* hat, in Beziehung denkt. Der Wechsel des *ἔξω* mit *ἐκ* ist zu beachten. Das *ἔξω πόλεως* kann nicht — aus der Stadt hinaus sein. Dann müßte diese Richtung doch dieselbe Bedeutung wie auf der linken Seite die *τὰ ἐκ πόλεως* bedeutende haben; es gäbe nur die eine Symbolik von links, der Stadt her, nach rechts, aus der Stadt hinaus. Der *terminus a quo* wäre beide Male die links außerhalb des Logeions liegende *πόλις*. Was aber bedeutete dann dazwischen das Logeion und die *μέση*?

Stadt oder das, was außerhalb der Stadt ist? Und wie wäre nachher das *ἐπιστραπτὴρ* von den Periakten zu verstehen? Es soll doch damit ein Drehen nach dem Logeion, nach der *μέση* zu bezeichnen werden, also in einander entgegengesetzter Richtung nach links und rechts geschehen. Das *ἐκ πόλεως* bedeutet, nach griechischer Ausdrucksweise, das, was wir als nach der Stadt zu liegend bezeichnen. Es bedeutet dies mit Einschluss der Stadt; wie eben aus dem Gegensatz *τὰ ἔξω πόλεως* folgt. Gemeint sind also die rechte und linke Periakte, und diese haben dieselbe Bedeutung der Fremde und Heimat wie die rechte und linke Thür; denn analog ist *ξενίων* eine für Fremde bestimmte Örtlichkeit, *εἰρητή* gehört der Heimat an. Bei Vitruv ist der Unterschied verwischt, indem er für beide Örtlichkeiten die Bezeichnung *hospitalia* hat.

Partitiv ist das *ἐκ* hier nicht zu fassen = Teile von *πόλις*, *μάλιστα* von *λιμήν*. Es ist räumlich zu fassen, wie nachher bei der rechten Parados *ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως*, nur daß es hier von der Lage, nachher von der Bewegung zu nehmen ist.

Bisher ist von der stillstehenden Periakte die Rede, und die Bedeutung ihrer sichtbaren Seite besprochen. Indem Pollux zu den Paradoi übergehen will, kommt ihm schon bei der *ἐτέρα*, der linken Periakte, die Vorstellung ihrer Bewegung, wie ihre Seite sichtbar wird und was sie dann zeigt. Sie *ἐπάγει* Meergötter. Ich denke, nicht gemalte, sondern körperliche, etwa an ihrem Fußende auf einem Brett ruhende. Sofort ist nämlich angefügt: *καὶ πάνθ' ὅσα ἐπαχθίσουσα ὄντα ἢ μηχανὴ γίγνιν ἀδυνατῇ*. Die Maschine trägt sowohl ruhende als bewegte Körper; sie wird im Theater dann gebraucht, wenn sie bewegt, wobei mittendurch in Pausen ruhendes Tragen vorkommen kann. Was ihr zu schwer ist, *ἐπάγει* die linke Periakte, indem diese das so Schwere tragen kann; also Körper, nicht Gemälde von Körpern. Sie sind zu denken als von der Höhe der Periakte herabkommend. Daß es Periakten verschiedener Höhe, auch sehr hohe gab, ist aus der Erklärung des *καρνανυσκοπιῶν* § 130 zu schließen. — Daran knüpft sich eine allgemeinere Bemerkung über beide Periakten in der Bewegung. Die rechte *ἀμείβει τὸ πᾶν*, das All, indem sie nämlich überhaupt dem Bedürfnis genügt, daß man die Tageszeit des Stücks, das aufgeführt wird, wissen will; beide zusammen *χώραν ἀπαλλάττουσιν*, den Raum, worin die Örtlichkeit des Logeions und der 3 Thüren liegt, *τὰ ἐκ πόλεως* und *λιμένος* und *τὰ ἔξω πόλεως*, die Tageszeit, *τὸ πᾶν* braucht dabei nicht mit geändert zu werden.

Wer durch die Thüren auftritt, davon ist bisher nichts gesagt. Es sind selbstverständlich diejenigen, deren *καταγώγιον* jede ist. Nur einmal, § 125, ist kurz vom *εἰσβαίνειν ἀμέσας καὶ σκευοφόρα* die Rede. Jetzt werden die *πάροδοι* besprochen. Wohin? aufs Logeion Für wen? für die Schauspieler; gelegentlich auch einmal für Choreuten, was nicht ausgeschlossen ist; ebenso wie Schauspieler auch einmal, falls sie ausnahmsweise *κατὰ τὴν ὀρχήστραν* hereingekommen sind, vermittelt Treppen *ἐν τὴν σκηνὴν* hinaufsteigen. Wie sie *κατὰ τὴν ὀρχήστραν* hereinkommen, ist nicht gesagt; sondern nur durch den Zusammenhang angedeutet, daß sie es nicht

durch die *πάροδοι* thun. 2 *πάροδοι* giebt es, eine rechte und eine linke. In Epidaurus sind an jeder Seite 2 Pylonen und 2 Wege herein, einer zur Orchestra und zu den Sitzen um sie, einer zum Logeion hinauf. Kommen nun die Schauspieler, auch wohl einmal Chorenuten, durch die *πάροδοι* von der Seite der Heimat, so liegt von diesen 2 Wegen der zur Orchestra und den Sitzen links, der zum Logeion rechts, in der Richtung der Kommenden. Der zum Logeion ist die rechte Parodos. Umgekehrt ist es auf der Seite der Fremde; der zum Logeion ist dort die linke Parodos. Im Gegensatz zu einander heißen die 2 Parodoi die rechte und linke. Die Wege neben ihnen, die das Publikum pussiert, sind die *Εἰσοδοί*. Pollux sprach erst von dem Fall, daß die rechte Periakte gedreht wird, dann von dem Fall, daß auch die linke gedreht wird; und ohne Sprung im Gedanken geht er dann von dem *ἀμφόρτηται* zu der Parodos zuerst der Heimat über. Wo, wie das eigentliche Hereinkommen des Chors geschieht, das übergeht er; wie er überhaupt von der Orchestra als dem Tanzplatz des dramatischen Chors sonst nichts sagt. Er lebte eben zu einer Zeit, als die alten dramatischen Chöre nicht mehr gegeben wurden.

Der Chor aber zog herein von der Seite der Heimat *διὰ ἀριστερῆς ἀψίδος, ἐκ πόλεως* und von der Seite der Fremde *διὰ δεξιᾶς ἀψίδος, πρὸς πόλιν*. Er kam aus *H* und *I* durch *H'* und *I'* aus der *σκηνῇ* heraus. Bei dieser Richtung war die Heimat links, die Fremde rechts.

Der *τεῖχος ἀριστεροῦ* hatte die vornehmste Stelle, die beim Publikum in der Mitte des linken Stoichos. Es ist an die gewöhnliche Art des Einzugs gedacht, an die von der Heimatsseite her, wobei der *ἀριστερὸς στοῖχος; πρὸς τῷ θεάτρῳ ἦν*.

So erklären sich übereinstimmend alle Angaben über das Links und Rechts. Der Standpunkt dabei wechselt nicht und ist nicht bald auf dem Logeion und in der Scene, bald auf der Orchestra und im Publikum. Es ist immer der der Richtung der Schreitenden, Stehenden, je nachdem allerdings diese jedesmal hierhin oder dorthin gerichtet sind.

Zu erklären ist noch der Sinn von *ἄγρός*. Es kommt darauf an, ob an *reges* oder *privatos homines*, an Tragödie oder Komödie gedacht ist. In jenem Fall ist *ἄγρός* das zur Heimat gehörige Landgebiet, im Gegensatz zur Fremde; *ἄγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως* im Gegensatz zu *ἀλλοχόθεν*, denjenigen, welche *πῆλ, ἀλλοχόθεν* wie jene von *λιμῆν, πόλιν*, auch *πῆλοι*, kommen, zu Lande, auf dem Erdboden. In diesem Fall aber ist es das Land im Gegensatz zur Stadt. Sie waren *ἐκ πόλεως ὀδύοντες ὡς πρὸς τοὺς ἄγρούς ἢ καὶ θιάτρα* oder *πρὸς πόλιν ὡς ἐκ θεάτρων ἢ ἀπ' ἄγρου*. Das Hinaus *πρὸς πόλιν* ward an derselben Seite wie das Herein *ἐκ πόλεως* symbolisiert. Die *θιάτρα* sind die zur Schau gestellten Örtlichkeiten, wo das Stück spielt, Teile der *πόλιν*, des *ἄγρός*, wohin, woher man von anderen, zu andern Teilen kommt. Man konnte auch, was natürlich selten vorkommt, von der einen Seite herein, vor der Dekoration, dem *θιάτρῳ* hier, vorüber, nach der andern Seite wieder hinaus sich begeben. Ist die Dekoration ein Teil des *ἄγρός*, Gefilde, Dorf, so ist die ganze *πόλιν* draussen, sowie ein

Teil des ἀγρός; ist sie ein Teil der πόλις, so ist der ganze ἀγρός draussen, sowie ein Teil der πόλις. Zur See aus der Fremde Kommende kommen zu der Örtlichkeit der Dekoration vom λιμήν oder, wenn die Dekoration λιμήν ist, bei der linken Periakte aus dem Hintergrunde herein, wie die Meer-götter es an der linken Periakte thun. Wer ἀλλοχόθιν zu Fuß, nicht durch die Luft, kommt, Mensch, Heros, Gott, Tier, kommt durch die linke Parodos oder aus den Hintergrunde neben der rechten Periakte. Die Erklärung des doppelten Sinns von ἀγρός bei G. Hermann, Aeschyl. II p. 649. 650, daß einmal von *suburbis*, einmal von *remotis ab urbe lucis* die Rede sei, ist zu unbestimmt. Was ist *remotum*? wo beginnt es? Bei Vitruv ist der Unterschied im Gebrauch von ἀγρός verwischt. Alles ist zum Teil des einen großen Römerreichs geworden. Und so redet er von *a foro* und *a peregre*.*)

Die Quellen siehe bei A. Müller 'Griech. Bühnenaltert.' S. 157 ff. Vgl. Studemund 'Anecd. var. Gr.' I p. 251. 256 zu Ioann. Tzetz. Proll. in Aristoph. in Ritschel. Opusc. I p. 209, und Bergk Aristoph. 1857 p. XI. § 33.

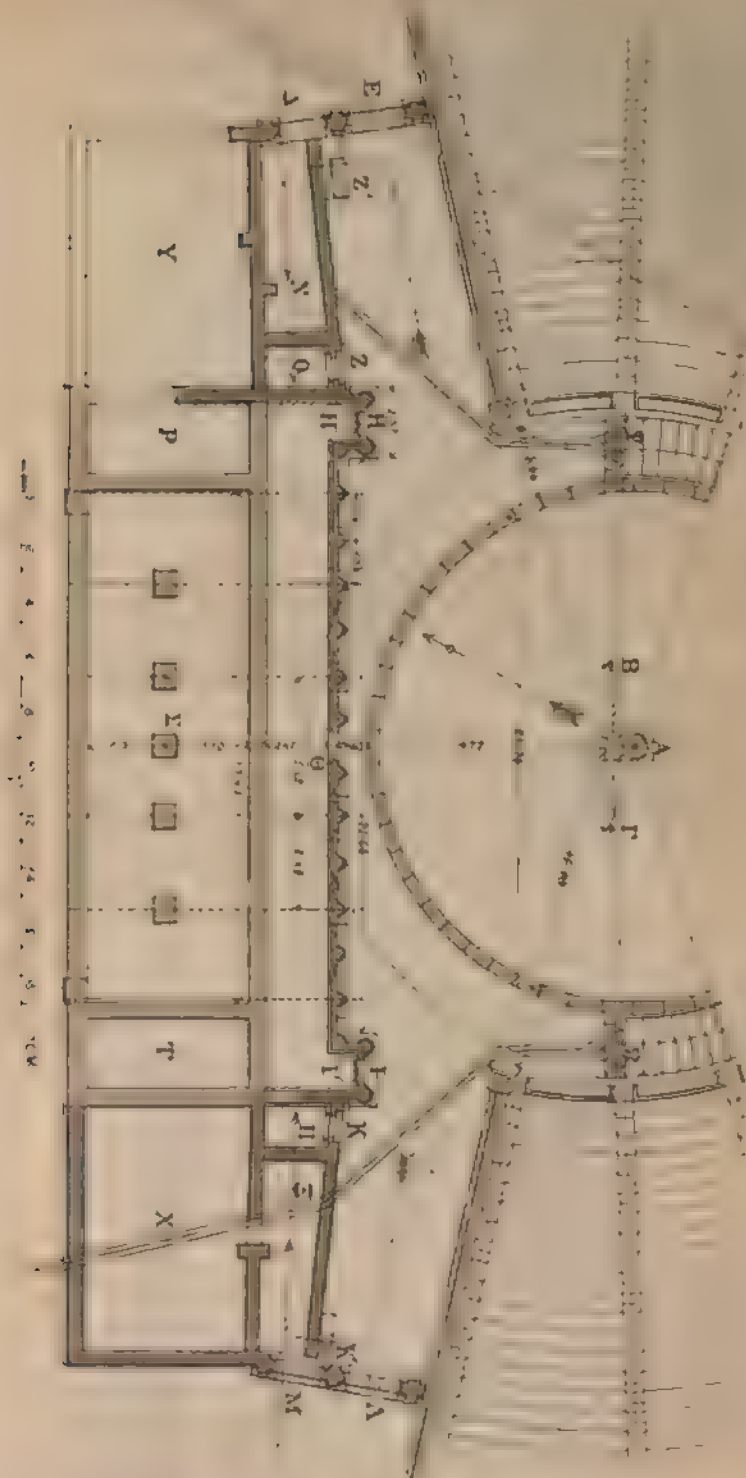
Im Lex Vindob. p. 246, 8 - 10 ist die Stello von λυρικοί bis θεοὺς nur zwischengeschoben, und 246, 11 geht ταῦτα τὰ δράματα nur aufs Drama. Vgl. 247, 1. 2 τὰ σκηνικά δ' ἀπ' αὐτῆς (τῆς σκηνῆς) καλούμενα δράματα καὶ πρακτικῶς ἐτελέτο καὶ λογικῶς. Die Stelle bezieht sich auf lyrische Aufführungen gar nicht.

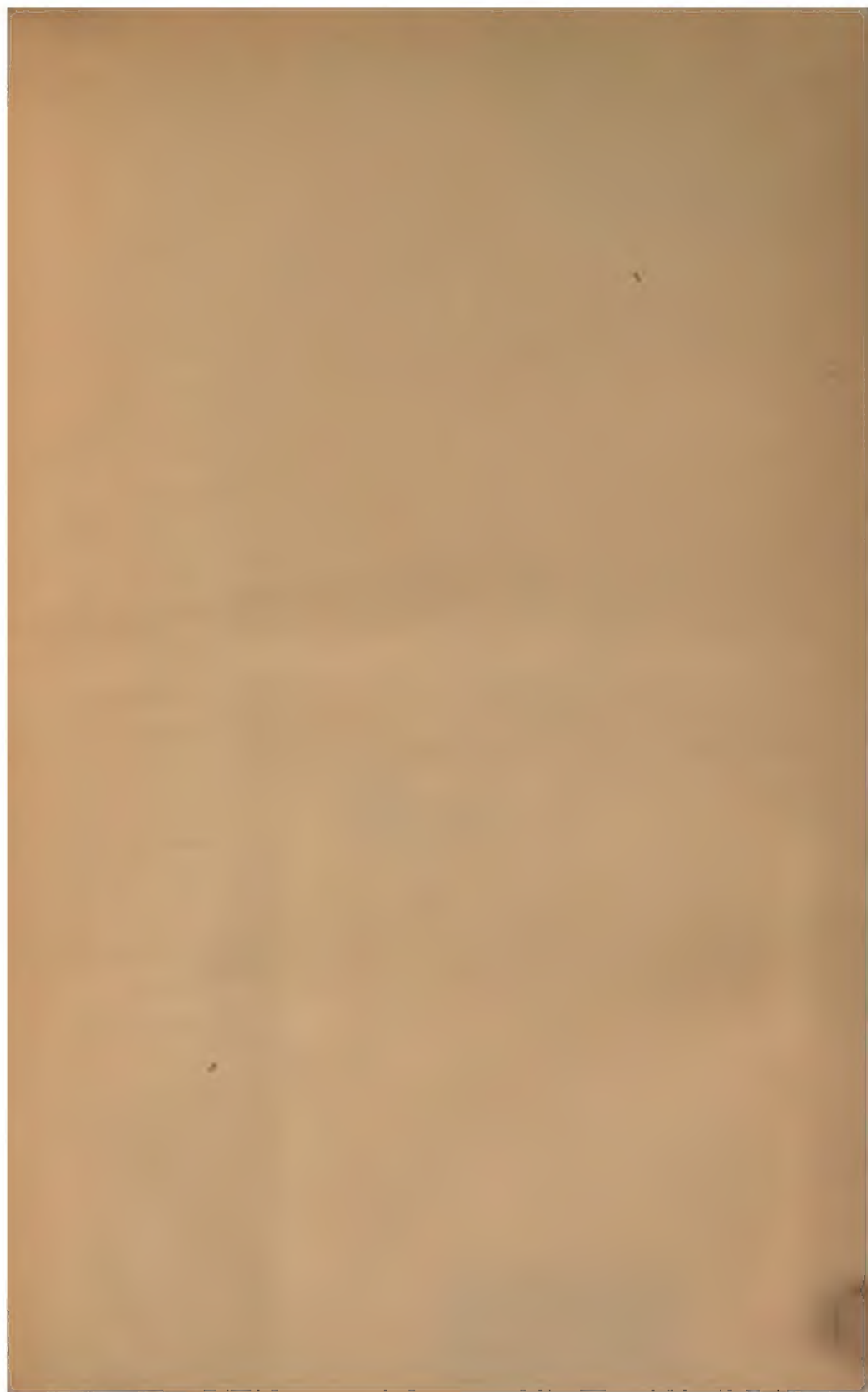
*) In der Parodos der Antigone, στρ α', konjiziere ich τὸν λεύκασπιν φώνει (Herych.) ἀγρόθιν φῶτα βάντι πανσαγίᾳ, den von der Fremde gekommenen, doch zuletzt vom thebanischen ἀγρός her λάμποντα, der dann πανσαγίᾳ fortgegangen, geflohen war.

Lebensjahr (30-34) 239 Periode und Aditus

inlassendem Alter) unter (cc - µE)

Zeich-
(auf G







Stanford University Libraries



3 6105 011 931 354

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD AUXILIARY LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(650) 723-9201

salcirc@sulmail.stanford.edu
All books are subject to recall.
DATE DUE

JUN 30 2000
JUN 1 2000

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004

